Alfred Rethel

Zeichnungen

Alfred Rethels
Zeichnungen

Alfred Rethels Zeichnungen

Herausgegeben und
mit einer Einleitung
versehen
von
Willibald Franke.

Grethlein u. Co. G.m.b.H. Leipzig und Zürich.

G. F.

Den Druck besorgte die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig.

Alfred Rethel

Wenn wir Alfred Rethels Lebenswerk überblicken, so ergibt sich, daß die Zeichnungen darin bedeutend überwiegen. Wir besitzen neben seinem Hauptwerke, den Aachener Fresken, nur siebzehn Ölbilder von ihm. Die Freskotechnik mit ihrer vereinfachten, auf Flächenwirkung ausgehenden Farbengebung steht der Zeichnung, die nur die Form der Erscheinung der Dinge festhält und alles in die Schwarz-Weiß-Wirkung übersetzt, näher als die Technik des in Ölfarben gemalten Staffeleibildes. Wenn nun Rethel, als er an den Aachener Fresken infolge der langen Verzögerung in ihrer Fertigstellung schon mit einem gewissen Widerwillen arbeitete, auch aussprach, daß er sich freue, wieder in Ölbildern neuen künstlerischen Gedanken Form geben zu können, so steht diese Tatsache im Hinblick auf die geringe Zahl seiner Ölgemälde doch nicht der Beobachtung entgegen, daß er in der Hauptsache graphischer Künstler war und im Graphischen, d. h. in seinem besonderen Falle in den Zeichnungen, sein Bestes und das meiste gab. Bei der Ausführung der Aachener Fresken hören wir ihn seufzen über eine mühselige Arbeit an einem Gegenstande, der für ihn innerlich längst abgetan war; beim Kartonzeichnen nach den Entwürfen, also bei der graphischen Vorarbeit für die Ausführung der Fresken, finden wir ihn dagegen mit Lust und Liebe.

Viele Zeichnungen besitzen wir wohl auch von anderen Künstlern, aber es sind dies Entwürfe für Gemälde oder, wie bei Ludwig Richter, für illustrative Arbeiten, soweit es nicht Studien nach der Natur sind, die nur als Mittel zum Zweck dienen, nicht aber Selbstzweck sind. Wir müssen demnach fast bis auf Dürer und Holbein zurückgehen, wenn wir bei einem deutschen Künstler so viele, mit den Mitteln der Zeichnung so völlig ausgeführte Kompositionen finden wollen wie bei Rethel. Wie Dürer, so ging es auch ihm, seine Phantasie war übervoll von Bildern, die zum Lichte drängten. Wenn er auch im Gegensatz zu so vielen deutschen Künstlern seine fertigen Werke schnell verkaufte, so arbeitete er doch in der Hauptsache nicht für den Verkauf; sondern aus innerem, künstlerischem Drange gestaltete er, was in ihm war, und es drängte ihn, schnell zu gestalten, um alles, was er mit seinem inneren Auge schaute, festhalten zu können. Das erreichte er am schnellsten mit den Mitteln der Zeichnung. Gedankenkunst weist den Künstler ohnedies besonders auf das Gebiet der Graphik. So ist es also nicht Zufall und nicht in Rethels kurzer Lebensdauer begründet, sondern eine Folge seines künstlerischen Temperaments, seiner besonderen Veranlagung und Neigung und seiner großen künstlerischen Fruchtbarkeit, daß die Zeichnungen in dem, was wir als sein Lebenswerk betrachten, bei weitem den breitesten Raum einnehmen. Auch hierin ist er Dürer vergleichbar, da ja auch dieser Großmeister deutscher Kunst im Graphischen uns das Beste und Größte gegeben hat.

Nicht nur zu den Aachener Fresken, sondern auch zu den weitaus meisten seiner Ölbilder besitzen wir mit dem Stift völlig ausgeführte Entwürfe, so daß es fast erscheint, als wäre die Ausführung als Ölgemälde nur eine Konzession an die äußeren Lebensnotwendigkeiten, d. h. Ausmünzung seines künstlerischen Goldes für den Markt. Diesem letzterwähnten Umstande ist es auch zu danken, daß wir in diesem Bande mit Rethelschen Zeichnungen den ganzen Rethel haben, denn besonders für Wiedergabe mit den Mitteln graphischer Nachbildung sind die schwarz-weiß ausgeführten Zeichnungen bei weitem besser geeignet als die Ölgemälde oder Fresken. Was Rethel künstlerisch geben wollte, ist in diesen gezeichneten Entwürfen schon stärker enthalten als in den Werken, die für den Markt eine Umarbeitung in eine andere Technik später nochmals erfahren haben.

Dieser Reichtum an mit dem Stifte ausgeführten Kompositionen ist auch der Grund, daß wir auf die Wiedergabe von Naturstudien in diesem Bande völlig verzichten, denn dem Zwecke der Comeniusbücher dienen wir mit der Wiedergabe fertiger Kunstwerke, wie es die ausgeführten gezeichneten Kompositionen Rethels sind, am besten. Die in den Nachbildungen gegebene Auswahl ist keine zufällige, sondern sie umfaßt in der Hauptsache die Zeichnungen, die der

Künstler, der wenig davon fortgab, im eigenen Besitz behalten und bei seinem Tode hinterlassen hatte. Dieser künstlerische Nachlaß Rethels befindet sich heute zum weitaus größten Teil im Kupferstichkabinett zu Dresden.

* * *

Dieses Buch erscheint und entstand gleichzeitig mit dem Feuerbachbande der Comeniusbücher. Es darf wohl angenommen werden, daß die Freunde dieser Kunstbücher den einen wie den anderen Band erwerben, und daß Gedanken, die in dem einen ausgeführt wurden, beim Betrachten und Lesen des anderen als bekannt vorausgesetzt werden können. Die Betrachtung der Werke unserer großen deutschen Künstler und ihre Entstehung regt oft zu denselben Reflexionen über Wesen und Werden des Kunstwerkes an, wie es als Offenbarung des im deutschen Volke wirkenden und schaffenden künstlerischen Geistes betrachtet werden will. Mit Rücksicht auf meine Leser will und darf ich deshalb hier also nicht wiederholen, was ich in meinen Büchern über Albrecht Dürers, Ludwig Richters und besonders Feuerbachs Zeichnungen über diesen Gegenstand ausführlich gesagt habe, wenn ich nicht befürchten will, zu ermüden und in den Verdacht zu kommen, als wollte und könnte ich in allen diesen Büchern mit anderen Worten immer nur dasselbe sagen. Dabei ist aber die Erkenntnis vom Wesen deutschen Kunstschaffens für das Verständnis der Werke unserer Großen und für die Freude daran so wichtig, daß ich in den früheren Comeniusbüchern in Ausführungen, die einander ergänzen, diesen Gegenstand von den verschiedensten Seiten beleuchtet habe. Für diese Theorie vom Wesen und Werden des Kunstwerkes sind schließlich die Äußerungen der Schaffenden nicht nur der beste, sondern der einzige Beweis, denn sie allein wissen aus Erfahrung, was es mit der Empfängnis und Geburt des Kunstwerkes auf sich hat, und würde die von mir entwickelte Theorie durch solche Äußerungen der Schaffenden nicht gestützt, so möchte man mir leicht mit einem Scheine des Rechts entgegenhalten, „legt ihr nicht aus, so legt ihr unter". Mit einer Äußerung Feuerbachs über den Offenbarungscharakter des künstlerischen Schaffens begann ich die Einleitung meines Feuerbachbuches. Auch Rethel hat sich des öfteren in seinen Briefen ähnlich ausgesprochen. Getreu meinem Grundsatz, den Künstler soviel als irgend möglich selbst über sein Schaffen zum Leser sprechen zu lassen, als den besten Ausdeuter seiner Werke, gebe ich jetzt nun auch zunächst Alfred Rethel das Wort, damit er nicht nur im eben angedeuteten Sinne, sondern ganz allgemein uns sage, wie er seinen Künsterberuf auffaßte, wie seine Werke entstanden und was er mit seiner Kunst wollte. Die uns erhaltenen Familienbriefe Rethels beschäftigen sich meist nur mit den äußeren Umständen des Lebens. In der Hauptsache dem Bruder Otto gegenüber, der gleich ihm diesen Künstlerberuf ergriffen hatte, ohne freilich darin so viel zu erreichen wie der ungleich größere Alfred, spricht er mehr über die Kunst selbst, als ein Berater des jüngeren Kunstgenossen. Diese Briefe sind es deshalb vor anderen, die uns unter seinen in Worten uns erhaltenen Äußerungen einen Blick in seine Seele tun lassen. Für die an erster Stelle nachfolgend mitgeteilte Briefstelle ist uns der Empfänger nicht bekannt, die anderen aber sind aus Briefen an den Bruder entnommen.

An einen Unbekannten:

Aachen 1848.

„Endlich müßte ich versuchen, den hohen Begriff, die ganze Bedeutung meiner Kunst, der ich alles aufzuopfern imstande bin, näher auseinanderzusetzen ... Die Kunst ist das vom Himmel mir anvertraute Kapital, über dessen Verwaltung und Verwertung ich einst vor Gott und Menschen Rechenschaft ablegen muß. Die Bilder sind meine Kinder. Mit großen Sorgen und Schmerzen bringe ich sie zur Welt und ist ihre Heranbildung verbunden; und — glauben Sie mir — entlasse ich eins derselben, muß ich mich von demselben trennen, so fühle ich es tief, daß es ein Stück von meinem eigenen Ich war. Denken Sie sich lebhaft den Zustand eines produktiven, so Gott will, ernsten Künstlers."

Aus einem Briefe Rethels an seinen jüngeren Bruder:

Frankfurt, den 14. Oktober 1841.

„Lieber Otto!

... die wahre echte Kunst ist ein Segen des Himmels — der Träger derselben hat zunächst die Aufgabe, das Kleinod gegen den Einfluß, den Schmutz der Welt zu schützen, dann durch die Mittel, die ihm gegeben sind, zu suchen, dasselbe auf eine würdige Weise auszubilden, und so, verständlich gemacht, einen durchaus moralisch, streng sittlichen Einfluß auf die Bildung der Mitmenschen auszuüben. — Dies ist meiner Ansicht nach der höchste Zweck des Künstlers! Ein streng sittliches Leben bewahrt den hierzu durchaus nötigen Ernst — der ist das Fundament ...

Folge gewissenhaft der Lehre des Lehrers, namentlich was Technik angeht, überlasse Dich bei Deinen Studien nicht zu sehr einer Willkür, sondern halte streng an einer Regel, denn beim Anfange tut dieselbe not; studiere bei der Antike nicht nur die Form, sondern auch die geistige Größe und Einfachheit der Auffassung, und erkenne in ihr den herrlichen Bau des Menschen und seine Kraft und Grazie in der Bewegung ohne alle kleinlichen Zufälligkeiten. — Unterlasse nicht, Dich wissenschaftlich immer mehr auszubilden, namentlich studiere die klassische Literatur und die Geschichte, besonders die vaterländische; auch mach' Dich mit der Kunstgeschichte bekannt; wird dieselbe gut

mitgeteilt, überträgt sich etwas von einer besseren Kunstzeit auf uns über; überhaupt verehre die alten Meister, denn ihre Bilder und Striche sind gleich den Worten der Bibel . . "

An den Bruder:

Frankfurt 1844.

„. . . Es gibt manches, was uns selbst unbewußt eigen ist, was wir ahnen, aber nicht imstande sind, näher zu motivieren; dagegen gibt es entschieden Garantien für eine gute Kunstrichtung, welche zugleich die edle Perle der Individualität unbeschadet und frei sich entwickeln läßt. Ich meine, ein durch Religion befestigter, ernster Wille — ein Streben, welches ein gründliches Erkennen der vergangenen großen Kunstwelt und ihrer Werke vereint mit einem gewissenhaften Studium der Geschichte und der Literatur, ferner ein entschieden fester Charakter, Ausdauer und Geduld, ein frisches und heiteres Leben in unserer gerade nicht mehr künstlerisch erhebenden Mitwelt, mit Beibehaltung eines klaren und prüfenden Auges, welches einen allzu bedeutenden Einfluß des nicht sehr kompetenten Kunstrichtertums unserer Zeit warnend uns vor die Seele führt. — Diese Punkte, lieber Otto, gehören zu unserer Aufgabe, die mit Treue und Demut zu lösen unsere Pflicht als Künstler ist — für das übrige wollen wir getrost den Himmel sorgen lassen, welcher gewiß jene Mühen und Sorgen durch ein würdiges Resultat belohnen wird. — Ich spreche nicht mit einer zu großen Wichtigkeit von der Kunst. Nein, wahrlich sie ist nicht bloß zur Unterhaltung oder ästhetischen Bildung oder gar als Luxusartikel in die Welt gesetzt, nein, sie gehört unmittelbar zum nächsten Gefolge der christlichen Religion, sie ist ein Herold im prachtvollsten Gewand, welcher das Lob des Himmels und seiner Gnade nicht nur verkündigen, sondern auch befestigen soll; es ist dieses in allen Feldern der Kunst möglich; nicht will ich hier ein Monopol der Historienmalerei aussprechen, mich haben in dieser Hinsicht Landschaften, wie Szenen aus dem gewöhnlichen Leben, ebenso ergriffen. Es kommt hier auf den Ton, auf das Grundgesetz an, von wo ausgegangen wird. Wer in dem Stück Brot nur den Magenstöpsel erkennt, der wird bedauern, in seinem Viehstück nicht auch den Kuhdreck mit hineinmalen zu können . . .

. . . Es gibt bei der Aus- und Durchführung eines Bildes vier Stadien, welche durchzumachen sind — bei den Studien, Karton, Farbenskizze und der Untermalung des Bildes hilft eine geistige Frische und Neuheit des Gegenstandes bedeutend, das Werk rasch bis zu einem gewissen Punkte zu bringen, bei der Übermalung fehlen in der Regel jene beiden Hilfen, und bei dem Erkennen, wie weit das Werk noch zurück ist, und oft von dem ursprünglichen Geist sich entfernt hat, tritt schon ein peinliches Schwanken und Probieren ein, und nur der Verstand und ein gewisses Pflichtgefühl lassen auch diesen Prozeß durchführen. Nun tritt der dritte Fall ein, oft der unglückseligste, den man sich denken kann, auf jeden Fall aber der wichtigste. Das Werk ist zu einer gewissen Vollendung in der Form und Farbe gelangt, aber man frägt sich ängstlich: Führt das auf deine erste Idee hinaus? Ist dieses Bild mit einer Übergehung und Lasierung fertiggemacht, dasjenige, was du malen wolltest? Die Urteile der Unbefangenen erwähnen stets der Nebensachen, der Malerei hie und da. Man sieht es ihnen aber deutlich an, daß das gesamte Werk, der Totaleindruck, sie gar nicht packt, ja, eher leer läßt. Ach das sind traurige Momente, man fühlt, daß über dem Studium der echt künstlerische Funke fast erloschen, daß es ein nüchternes Rechenexempel geworden ist, aber nicht weiß man, wo und wie dem Übel abzuhelfen. Es tritt der traurige Moment der Stumpfheit, der Dummheit ein, man ist vernagelt. Dann soll man so viel Herr seiner selbst sein, die Palette hinzulegen, ja, nichts zu unternehmen und das Bild längere Zeit umgedreht an die Wand zu stellen. Wenn nun auch andere Arbeiten vorgenommen werden, der Sinn bleibt doch unbewußt bei dem mißratenen Kinde, und man verarbeitet es allmählich ganz ohne Absicht von selbst mit seiner ersten Idee. Man söhnt sich allmählich mit dem Bilde, welches nun der Erinnerung angehört, langsam aus, findet es doch so übel nicht, bekommt Lust, brennt vor Verlangen, es fertig zu malen — geht hin, dreht es um — stellt es auf die Staffelei, und nun wird man freilich etwas unsanft aus seinen Himmeln in die Wirklichkeit versetzt, es ist noch das alte — allein mit ganz anderen Augen sieht man es, wie der Blitz fährt prüfend und vergleichend der echte Künstlersinn, begleitet von einem warmen Gefühl und frischer Phantasie, über das Werk. Sie erkennt, wo es fehlt, greift zur Palette, und jeder Strich sitzt. Freilich leidet durch das Feuer die delikate, aber kalte Ausführung hie und da, das ist aber kein Verlust im Vergleich zu diesem herzerfreuenden Gewinn. Man möchte überall zugleich sein, überall helfen, und es tritt das vierte Stadium herrlich und belohnend wie ein Finale ein, und erfreuend ist dann unser Tagwerk zu nennen, sobald man nur wieder klar und sich bewußt geworden ist, weiß, was man will, dann kann man sich getrost zuletzt die Zügel etwas schießen lassen, daß man Böcke macht, große Nachlässigkeiten mit unterlaufen läßt, dafür bürgt der deutsche Charakter, das wird nicht der Hauptfehler sein, eher eine zu nüchterne Durchführung der Einzelheiten . . ."

16. Mai 1847.

„Lieber Otto,

daß Du eine Ahnung des wahrhaft Göttlichen der Kunst in Dir trägst und überzeugt bist, daß unter ihr etwas Höheres zu verstehen ist als einen Hering mit Zwiebel zum Greifen wahr zu malen, setze ich voraus, und dies bestimmt mich, einen Versuch zu machen, durch dieses elende Mittel Dir den Eindruck zu schildern, den das Bild (Sixtinische Madonna) auf mich gemacht hat . . . Großer, großer Meister! Ja, er muß eine Art von Vision gehabt haben, denn das Ganze ist glühend warm

aus seiner Seele ohne Abkühlung der Vorstudien und bei gänzlichem Vergessen der Außenwelt hingemalt, vielleicht ihm selbst unbegreiflich; — es soll sein bestes Ölbild sein. Welcher Schatz in Deutschland! Ich bin wie trunken; den Genuß, den ich vor dem Bilde gehabt habe, wiegt mir kein Königreich auf, und vor dem Bilde habe ich recht tief und mit innigem Danke den Wert des Himmelsgeschenkes erkannt, welches mir zuteil geworden, und zunächst darin besteht, von einem solchen Werke so recht ergriffen zu werden. Zugleich hat mich dieses Bild beruhigt und eine herrliche Bestätigung gegeben, daß der Weg, den Veit mir angibt, der rechte sei ...“

Dieselbe hohe Auffassung des Künstlerberufes finden wir bei Rethel wie bei Feuerbach, und es ist bezeichnend, daß es gerade die Größten sind, die diese ernste, priesterliche Auffassung vertreten, denen es zum Bewußtsein kommt, daß sie das Werkzeug eines in ihnen wirkenden höheren Geistes sind, während der geschickte Handwerker unter den Malern, der mit geübter Hand nur den äußeren Schein der Dinge oder Nach- wie Anempfundenes in seinen Bildern zu geben weiß, in der Kunst nur einen Geld und Ehre einbringenden Beruf zu sehen gewöhnt ist. Ganz besonders möchte ich auch noch hinweisen auf die Stelle im Briefe vom 16. Mai 1847, in dem er sich glücklich schätzt, im Besitz des Himmelsgeschenkes zu sein, von großer Kunst tief ergriffen zu werden. Auch diese Äußerung ist verwandt dem Feuerbachschen Ausspruch, daß derjenige, der bei öfterer Betrachtung eines Kunstwerkes nichts zu empfinden vermag, von dannen gehen möge mit der Überzeugung, daß er vor Werken der Kunst nichts zu suchen habe.

Ich möchte dem schaffenden den rezeptiven Künstler gegenüberstellen. Solch rezeptiver Künstlerschaft, wie sie Rethel und Feuerbach mit solchen Worten meinen, bedarf es eben, um die Sprache der Kunst zu verstehen. Beim schaffenden Künstler wird solch rezeptives Künstlertum stets auch gefunden, denn die Sprache, die sein eigenes Ausdrucksmittel ist, wird er natürlich verstehen, aber es ist eine oft bemerkte Tatsache, daß diese Gabe bei ihm ihre Grenzen findet innerhalb der eigenen Kunstauffassung. — Böcklin konnte einem Menzel und Leibl nicht gerecht werden, und umgekehrt — so wird das universelle, rezeptive Künstlertum oft bei begnadeten Menschen gefunden, die selbst mit den Mitteln der bildenden Kunst nicht auszudrücken vermöchten, was sie innerlich erlebten.

So geistesverwandt Rethel und Feuerbach, die hier nun schon mehrfach nebeneinander — als Zeitgenossen — genannt wurden, sind, was die Auffassung vom Wesen der Kunst und des Künstlerberufes angeht, so verschieden sind sie in ihrer Wesensart und ihren äußeren Lebensschicksalen. Dem grüblerischen Feuerbach, der sich in einem ständigen Kampfe mit dem Leben und der ihn nicht begreifenden Mitwelt befand, steht Rethel als eine glückliche, unkomplizierte Natur gegenüber, dem alles im Leben leicht wird, der schnell Ehre und Geld erwirbt, sich gern auch den harmlosen Freuden des Lebens hingibt, Freundschaft empfängt und spendet, und dem allerdings, da er so früh und so viel vom Schicksal empfangen, dieses dann ein plötzliches Halt zuruft wie zum Beweise von Schillers Wort: „Noch keinen sah ich glücklich enden, auf den mit immer vollen Händen die Götter ihre Gaben streun.“

Die letzten beiden Jahre seines Schaffens waren von Bitternis und einem gewissen Lebensüberdruß vergiftet, während er, der mit dreizehn Jahren seine Künstlerlaufbahn begonnen hatte, erst fünfunddreißig Jahre zählte; vergeblich suchte er in der Liebe Rettung vor der tiefen Schwermut, die ihn damals ergriff. Grausam war das Schicksal auch hier. Als sollte er, dem in seiner Kunst so viel geworden war, dafür dieses Glückes der Menschenkinder nicht teilhaftig werden, weil er ganz einer höheren Aufgabe gehörte, traf seine junge Gattin, wenige Tage nachdem er sie endlich errungen, eine schwere, monatelange Krankheit, die das junge Eheglück sofort wieder zerstörte. Dann noch einige gemeinsame sonnige Monate des Glückes in Italien, und ewige Nacht sinkt herab auf diesen großen Geist, bis er gleich einer im Sturme schnell verbrauchten Kerze nach kümmerlichem letzten Flackern ganz erlischt.

So stellt sich uns das Leben und Schaffen Alfred Rethels dar. Zwei Zeitgenossen, die ihm im Leben nahestanden, mögen hier noch zu Worte kommen und uns sagen, wie sich ihnen der Künstler im persönlichen Zusammenleben darstellte, ehe ich dazu übergehe, in kurzen Worten seinen einfachen Lebensgang und die Entstehung seiner wichtigsten Werke zu schildern.

Sein Jugendfreund, der Schriftsteller Hackländer, schreibt in seinem Buche „Der Roman meines Lebens“ über Rethel:

„... Mit einer anderen Familie, die später nach Burtscheid zog, waren wir noch enger befreundet, und ich kann wohl sagen, daß der Sohn derselben, der später als Künstler eine ebenso glänzende als leider kurze Rolle spielte, mein ganz besonderer Freund und unzertrennlicher Spielgefährte war. Mein Vater nannte uns nach jenen beiden Pythagoreern aus Syrakus, Damon und Phintias, und war der kleine Alfred Rethel schon damals ein wunderbares Talent. Mit acht und neun Jahren, ehe er noch irgendwelchen ernstlichen Zeichenunterricht erhalten, warf er sicher und gewandt alles auf das Papier, was wir von ihm verlangten; Häuser und Bäume, Menschen und Tiere,

Wie sie die Todten herauswarfen.

Vierunddreißigstes Abenteuer.



ie Herren setzten müde sich nieder und ruhten aus.
Volker und Hagen gingen vor den Saal hinaus.
Es lehnten sich über die Schilde die übermüthigen Degen
Und begannen beide spöttlicher Rede zu pflegen.

Holzschnitt zum Nibelungenlied.

Reitergefechte mit den schwierigsten Stellungen und Verkürzungen — alles kam aus seinem Bleistift wie von selbst hervor und gab in kürzester Zeit, während wir zusahen, ein so gerundetes, durchdachtes und vortreffliches Ganzes, daß nicht nur wir Knaben entzückt darüber waren, sondern daß ältere Leute und Kenner mit Staunen diese Kompositionen betrachteten. Wie glänzend sich das erfüllte, was er so als Knabe versprochen, brauche ich hier nicht weiter auszuführen. Die großartigen, herrlichen Fresken im Rathaussaale zu Aachen sprechen dafür, und wie gewaltig Alfred Rethel nicht nur in seinen Entwürfen, sondern auch als Maler war, haben uns die damaligen Väter der Stadt Aachen am deutlichsten dadurch vor Augen geführt, daß sie, mit den klassisch strengen und so wohltuenden Farben des großen Meisters nicht einverstanden, im gleichen Saale, allerdings nach Rethels Entwürfen, von anderer Hand über die Hälfte der Bilder ausführen ließen, eine grelle Malerei, die nur zu oft und hart Rethels geistreiche Kompositionen nicht zur Geltung kommen ließ. Übrigens gebührt dem Maler Kehren, einem nicht unbedeutenden Künstler, das nicht genug anzuerkennende Verdienst, Rethels Originalfresken erhalten zu haben, denn wie der damalige Sekretär des Rheinischen Kunstvereins, Wiegmann, erzählt, hatte man Kehren aufgefordert, dieselben vernichten zu lassen und selbst aufs neue zu malen, was er aber begreiflicherweise mit Entrüstung ablehnte. Längere Zeit hatte er auch an diesen ersten Bildern mit dem schon schwermütig gewordenen Künstler zusammengearbeitet und ihn bei zuweilen auch abfälligen Urteilen, die sie, hinter ihrem Malerverschlag arbeitend, mit anhörten, lachend und scherzend getröstet.

Man hat gesagt, Rethels beginnendes Leiden, eine tiefe Schwermut, die in vollständige Geisteszerrüttung überging, habe es ihm selbst wünschenswert gemacht, die Fresken mit eigener Hand nicht ausführen zu dürfen, doch habe ich ihn zu jener Zeit in Aachen besucht, fand ihn traurig, verstimmt und niedergedrückt, sich bitter darüber beklagend, daß man statt voller Anerkennung nur seine Kompositionen gelten lasse, dagegen in seinen Farben die nötige Kraft und Glut vermisse; hier stehen wir also wieder vor einem rätselhaften Warum, und kann ich nun einmal nicht anders, als trauernd die Frage aufwerfen, ob damals eine volle und rückhaltlose Anerkennung, wie sie heute jenen Meisterwerken zuteil wird, nicht vielleicht imstande gewesen wäre, das Licht seines kurzen Lebens länger, in gesundem Glanze zu erhalten. Alfred Rethel war stets ein ernster und sinniger Knabe, von nicht allzu starker Leibeskonstitution, der an unseren tollen und wilden Spielen nicht allzu häufigen Anteil nahm und sich lieber mit Zeichnen beschäftigte; ja schon als Knabe von elf oder zwölf Jahren mit Ölmalerei; wie ich mich aus jener Zeit eines Bildes erinnere, das allgemeine und gerechte Aufmerksamkeit erhielt. Es stellte einen Kosaken zu Pferde in voller Ausrüstung dar, die Lanze in der Hand, wie er durch einen Wald voll blendender Sonnenstreiflichter reitet. Rethels Eltern waren aus Frankreich ausgewandert, seine Mutter eine ernste, würdige Dame, sein Vater von lebhaftem, sprudelndem Temperament ..."

Der Kunstschriftsteller Friedrich Pecht äußert sich in seinem Buche „Aus meinem Leben" über unseren Künstler:

„... Unter den Künstlern (in Dresden) aber fiel mir zuerst in der Montagsgesellschaft ein überaus fein aussehender junger Mann durch seine etwa an einen französischen Marquis vom ältesten Adel erinnernden Gesichtszüge und das gelassene, nie heftige oder leidenschaftliche Benehmen, die langsame und fast monumental zu nennende streng gewählte Sprechweise auf, was alles zusammen höchst harmonisch wirkend einen Eindruck von größter innerlicher Vornehmheit machte, die um so mehr imponierte, als sie offenbar Natur und keineswegs Absicht war. Alfred Rethel war nach Dresden gekommen, um da den Winter über die Kartons für die Geschichte Karls des Großen vorzubereiten, die er dann im Sommer im Aachener Rathaus ausführte. Als ich ihn in seinem Atelier im Sommer 1849—50 zum erstenmal besuchte, arbeitete er gerade an einem Karl den Großen, welcher in der Schlacht von Cordova das auf einem Ochsenwagen aufgepflanzte Banner der Sarazenen herabreißt. Die Vereinigung von großartigem Stilgefühl und dürerisch schlichtem Wesen, das wohl den tiefsten Ernst, aber kein pathetisches Gebaren kennt, imponierten außerordentlich an diesen mit der größten Ökonomie der Mittel gezeichneten Kompositionen, die jedenfalls das Bedeutendste geblieben sind, was unsere Kunst im Fache der stilisierenden Profangeschichtsmalerei bis heute geleistet hat. Gleichzeitig erschien auch jener berühmte Totentanz, der, das Dämonische in der damaligen politischen Wühlerei schildernd, eine so ungeheure Wirkung in Deutschland hervorbrachte. Ich selber sah ihn dann noch an einigen weiteren Bildern dieser Art zeichnen, so an der im Ballsaal erscheinenden Cholera und dem im Turm das Sterbeglöckchen für den eben verschiedenen alten Glöckner ziehenden Tod. Obwohl kurz vorher Bräutigam eines ebenso schönen, wie reichen Mädchens geworden, blieb Rethel doch immer ernst, ja, ich erinnere mich nicht, ihn jemals lachen gesehen zu haben. Wie ihn die Ahnung seines tragischen Geschickes nie verließ, kann man ja am besten daraus sehen, daß er eben jetzt als Bräutigam sich in diese schauerlich erhabene Totenpoesie vertiefte. Obwohl weit entfernt, seine

ganze Bedeutung zu würdigen, wie es Alter und Erfahrung mich jetzt gelehrt haben, hatte ich doch wenigstens eine Ahnung davon und fühlte mich seltsam angezogen von der Erscheinung dieses so mächtigen Geistes. Offenbar war aber die körperliche Hülle, die ihn barg, zu schwach, als daß er sie nicht bald hätte sprengen sollen ..."

* * *

Alfred Rethel wurde geboren am 15. Mai 1816 auf Haus Diepenbemd bei Aachen, wo sein Vater eine chemische Fabrik betrieb, die in der Folge bei einem Unwetter zugrunde ging, aber auch sonst nicht gerade ein glänzendes Unternehmen gewesen ist, denn wir sehen den Vater später in verschiedenen abhängigen Stellungen. So ging er 1829 als Fabrikdirektor nach Witten an der Ruhr und später nach Köln als Beamter einer Rheinschiffahrtsgesellschaft. Ein wesentliches Vermögen hat er weder erworben, noch hinterlassen, denn nach seinem Tode lag die Sorge für Mutter und Schwester Alfred Rethel ob. Über die Kindheit des Künstlers ist ja schon in der abgedruckten Stelle aus Hackländers Erinnerungen kurz berichtet. Die Denkmale der Vaterstadt, ihre Überlieferung, sowie Sage und Geschichte, die sich damit verknüpften, blieben jedenfalls nicht ohne Einfluß auf das Gemüt und die Geistesrichtung des werdenden Künstlers. Das alte Rathaus, in dem eine große Reihe deutscher Kaiser gekrönt war, das herrliche, von Karl dem Großen erbaute Münster, mit seinen darin verbauten antiken Säulen und dem antiken Sarkophage, sowie manch anderes Baudenkmal der Stadt und ihrer Umgebung legten ins Unbewußte der Kinderseele das Empfinden für große und edle Form. In der Nähe Aachens die Emmaburg, der Schauplatz der poesievollen Sage von Eginhard und Emma, und die Frankenburg, wo der Sage nach Fastrada, die Geliebte des großen Karl, gewohnt hat, ließen schon früh den Knaben sich mit der Person des großen Kaisers beschäftigen, dessen Verherrlichung er dereinst Jahre seines Lebens widmen sollte und mit dem sein Name in der Kunstgeschichte für immer verknüpft sein wird.

Schon früh wurde im Elternhause sein Künstlertalent erkannt und planmäßig entwickelt durch den Unterricht eines in Aachen lebenden belgischen Malers, den ihm der Vater zuteil werden ließ. Sein früh entwickeltes Talent bewirkte es denn auch, daß er schon im Alter von dreizehn Jahren, nämlich im Jahre 1829, die Akademie in Düsseldorf bezog, die unter Wilhelm Schadows Leitung damals im Beginne ihres Ruhmes stand.

Wenn wir die frühen Zeichnungen des jungen Rethel betrachten, so frappiert das ungemeine Können und die nahezu vollendet bildmäßige Vorstellung der künstlerischen Phantasie darin, ein Können, das uns an die frühesten Zeichnungen des jungen Dürer denken läßt. Da der Knabe in Aachen kaum Gelegenheit gehabt hat, seine künstlerische Vorstellungsgabe an großen Werken der Malerei zu bilden, und er die erstaunliche Bewältigung von Massendarstellungen in Kampfszenen, die er in den Kinderjahren schuf, in Aachen auch kaum dem Leben abgelernt haben kann, so läßt uns solche intuitive Fertigkeit direkt an das Können der sogenannten musikalischen Wunderkinder denken, die gewissermaßen auch die technische Fertigkeit in der Musik schon mit auf die Welt gebracht haben. Auffallend unterscheidet sich Rethel in dieser Beziehung z. B. von dem hier schon mehrfach erwähnten Anselm Feuerbach, der wohl auch über eine große Phantasie verfügte, die im Vaterhause, wo die Kunst der Alten eine Heimstätte hatte, gehegt und gepflegt wurde, der aber einen harten Kampf mit der Technik zu führen hatte, wie die eckigen und unbeholfen gezeichneten Kompositionen aus seinen ersten Akademiejahren beweisen, und dem es sauer wurde, bis er so weit war, daß die Hand willig den Vorstellungen des Geistes folgte. Ganz anders Rethel; er scheint gleich einem musikalischen Wunderkinde die Fertigkeit im Technischen von Vorfahren ererbt und im Unterbewußtsein mit auf die Welt gebracht zu haben, so daß es nur der Erweckung dieser Fähigkeiten und ererbten Vorstellungen bedurfte, um fast spielend gestalten zu können, was seine auf das Große und Erhabene gerichtete Phantasie ihm eingab. Wenn man bedenkt, daß es ein Sechzehnjähriger war, der die an zweiter Stelle in diesem Buch nachgebildete Zeichnung „Karl Martell in der Schlacht bei Tours" schuf, so wird man darin eine Bestätigung des eben Gesagten finden. Kampf und Schlacht waren in jenen frühen Jahren die Motive, deren Gestaltung ihn besonders reizte. Im Besitz der Nachkommen des Künstlers befindet sich noch eine zur selben Zeit entstandene Zeichnung, die Rudolf von Habsburg im Kampfe mit Schweizer Raubrittern darstellt, und auch die auf Seite 35 dargestellten Zeichnungen „Der Tod Adolfs von Nassau", „Der Tod Arnold Winkelrieds" u. a. m. gehören dieser frühen Zeit an. Rethel fühlte sich, wie er es selbst gelegentlich aussprach, als der geborene Schlachtenmaler. Auch in seinen späteren Lebensjahren verlor die Darstellung von Kämpfen und Schlachten nicht an Reiz für ihn, und das Wandgemälde „Karl der Große in der Schlacht bei Cordova" im Freskenzyklus des Aachener Rathauses ist wohl das Bedeutendste mit, was er geschaffen.

Die Neigung Rethels ging auf das Zyklische. Es mag dies mit seiner ernsten, tiefgründigen Natur zusammenhängen, die jeden Gegenstand durchdachte und

von allen Seiten betrachtete, um ihm die Darstellungsmöglichkeiten und die beste künstlerische Lösung abzugewinnen, wobei dann in seiner reichen Künstlerphantasie der Vorstellungen so viele entstanden, daß ungewollt aus einem geplanten Bilde ein ganzer Zyklus wurde. Der früheste Bilderzyklus dieser Art beschäftigt sich mit dem Leben des heiligen Bonifazius, dessen wir soeben schon einmal Erwähnung taten. Der Einfluß der Akademie, besonders Schadows, des Nazareners, der mit Cornelius, Overbeck u. a. in Rom in mystischer Schwärmerei sich in die religiöse Kunst der frühen Italiener versenkt und das Erblühen eines neuen Zeitalters christlicher Kunst mit herbeigeführt hatte, mag hier maßgebend gewesen sein. Es entstanden einige Gemälde, die den Heidenapostel und Kirchenbauer Bonifazius darstellen und daneben die auch in unserem Buche nachgebildeten Zeichnungen. Seine Neigung zu bewegten Szenen findet in diesen Zeichnungen Ausdruck. Wenn er trotzdem für die Ausführung als Gemälde die seinem protestantischen Empfinden und seinem Temperament ferner liegende andachtsvolle Darstellung wählte, so mag darin zweifellos der Einfluß Schadows erkannt werden; auch die Hoffnung auf einen Verkauf, für deren Erfüllung Schadow im Kunstverein für Rheinland und Westfalen so viel tun konnte, mag mitbestimmend gewesen sein. Der Rheinische Kunstverein kaufte das jetzt im Aachener Museum befindliche Gemälde, das den Heiligen auf dem Stumpfe der von ihm gefällten heiligen Eiche, den heidnischen Germanen das Evangelium predigend, darstellt, um 700 Taler an. Auch das jetzt in der Nationalgalerie zu Berlin befindliche Gemälde mit der Einzelfigur des heiligen Bonifazius fand sofort einen Käufer, und Freiherr von Spiegel in Halberstadt bestellte die Ausführung als Ölgemälde nach der bei uns Seite 36 abgebildeten Zeichnung „Der heilige Bonifazius als Kirchenbauer". Rethel war neunzehn Jahre, als er mit seinen ersten ausgestellten Gemälden diesen durchschlagenden Erfolg hatte, weil er freilich, die äußeren Umstände klug berechnend, auch den Neigungen seiner Zeit Konzessionen machte. Wie anders ging es da dem jungen Feuerbach, der sechzehn Jahre nach Rethel die Akademie Düsseldorf als Schüler desselben Meisters bezog, und der Rethel, damals mit der Ausführung der Kartons für seine Aachener Fresken beschäftigt, in Düsseldorf antraf. Wie ganz anders hat er kämpfen und ringen müssen, ehe er auch nur die allernötigsten Mittel zum Leben mit seiner Kunst erwerben konnte, von der allgemeinen Anerkennung auch nur der kunstinteressierten Menschen in Deutschland gar nicht zu reden, während Rethel von nun an um die materiellen Lebensnotwendigkeiten sich nicht mehr zu sorgen brauchte.

Viel hat freilich zu dieser günstigen Wendung in seinen äußeren Lebensumständen beigetragen, daß Rethel zunächst in Düsseldorf blieb, wo man in den gutsituierten Kreisen des Bürgertums eine alte Kultur pflegte und damals wie heute sich verpflichtet fühlte, die eigenen reichen Mittel auch in den Dienst der Pflege der Kunst zu stellen. Was besonders der Kunstverein für Rheinland und Westfalen, wenn auch nicht immer am richtigen Platze, in dieser Beziehung geleistet hat, ist alles Ruhmes wert. Feuerbach, der nach den Elementarjahren akademischen Studiums der rheinischen Kunststadt den Rücken kehrte, hat sich selbst dadurch um die materiellen Aussichten gebracht, die ein längeres Verweilen am Orte sicher auch ihm eröffnet hätte. Der badische Künstler, der in Antwerpen und Paris malte und für den Düsseldorf nur ein kurzes akademisches Durchgangsstadium gewesen war, stand den Düsseldorfern und ihrem Lokalpatriotismus fern.

Auch den ersten großen Illustrationsauftrag brachte Rethel sein Bekanntwerden durch die Düsseldorfer Ausstellungen ein, und so entstanden 1833 auf 1834 die Zeichnungen zum Rheinischen Sagenkreis von Stolterfoth, die vom Lithographen Dielmann für die der Buchausgabe beigegebenen Lithographien auf Stein gezeichnet wurden. Darin ist zum erstenmal gestaltet auch die Sage von Frauenlobs Tod, die er in späteren Jahren reifer Künstlerschaft noch zweimal in meisterhaften Zeichnungen dargestellt hat. Auch zu Reumonts Rheinsagen lieferte er in jener Zeit einige Bilder.

Auf der Akademie in Düsseldorf führte Rethel mit anderen Studiengenossen ein Leben voll harmloser Fröhlichkeit, in jugendlicher Schwärmerei und gelegentlich wohl auch jugendlichem Übermut. Es muß nach allem, was wir darüber erfahren, ein sorgloses, sonniges Künstlerleben gewesen sein, vergoldet von früher Anerkennung und frühem Erfolg. Auch hier in Düsseldorf traf Rethel wieder mit seinem Jugendfreunde Hackländer zusammen, dem es damals freilich bei weitem nicht so gut ging wie dem jungen Künstler, der sich vielmehr nach seiner Eltern Tode dort in einer recht erbärmlichen Lage befand und deshalb alsbald unter die Soldaten ging. Über seine neuerliche Begegnung mit Rethel und über das Leben der jungen Akademiker berichtet Hackländer in seinem schon oben zitierten Buche folgendermaßen:

„... Auch vermietete meine Tante Zimmer an Zöglinge der Malerakademie, und hier war es auch, wo ich nach Jahren meinen Freund Rethel wiedersah. Er war bei seinem großen Talente rasch durch den Antikensaal gewandert und malte soeben sein erstes Bild: Sankt Bonifazius, der die heilige Eiche der Sachsen umhauen läßt. So in glücklichen, ehrenvollen



Verkleinerte Nachbildung des vierten Blattes der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz
(Siehe den Originalentwurf dazu auf Seite 97)

Verhältnissen schwärmte er enthusiastisch, wie man es früher nie von ihm gewohnt war, für das herrliche Leben auf der Akademie, wo von den jungen Malern, gleichwie auf den Universitäten, eine Art von Kneipkomment eingeführt war, woselbst man sich gerne phantastisch anzog, bunte Mützen auf sehr langen Haaren trug, auch große Hunde mit sich führte und bei Wein und Bier Volkslieder sang. Rethel und andere Maler, die bei meiner Tante wohnten, nahmen mich häufig zu diesem Treiben mit ..."

Zu Rethels intimen Freunden in Düsseldorf gehörte auch der Maler und Dichter Robert Reinick, den er später in Dresden wieder traf, und der dort die begleitenden Verse für Rethels gewaltigen Holzschnittzyklus „Auch ein Totentanz" schuf. Zu Reinicks bekanntem liebenswürdigem Buch „Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde", an dem alle später berühmten Düsseldorfer Künstler, ein Achenbach, Lessing, Schirmer, Zimmermann u. a. mitarbeiteten, steuerte Rethel damals die Zeichnung „Das weiße Reh" bei. In überquellender Phantasie hat Rethel hier, statt einer Illustration zur Rheinischen Ballade, einen Zyklus von acht Bildern auf den Raum eines Blattes gegeben. Neben Robert Reinick war es besonders der Dichter Müller von Königswinter, der Rethel freundschaftlich nahestand und später sein erster Biograph wurde.

Der Auftrag, Adelheid von Stolterfoths Rheinischen Sagenkreis mit Bildern zu schmücken, gab ihm Veranlassung und Mittel, im Sommer 1833 in Gesellschaft von Freunden seine erste schwärmerisch-frohe Wanderung den sagenumsponnenen, rebenumdufteten Rhein hinauf bis Mainz zu unternehmen. In lebensfrohen, ins Elternhaus gerichteten Briefen berichtet er von dieser Reise und von der Begeisterung, mit der man im Kreise freiheitsdurstiger junger Männer in Johannisburg die freiheitlichen Lieder der deutschen Burschenschaft und der neu entstandenen Freiheitsdichter gesungen habe. Sein Skizzenbuch füllte sich, und im ganzen gefiel ihm dieses sorglose Wandern am schönen Strom so wohl, daß er schon im nächsten Sommer die Wanderung in Gesellschaft seines Freundes Müller von Königswinter wiederholte. Im Jahre 1833 hatte er in Frankfurt auch einige Großtaten der Nazarener gesehen, nämlich einige Kartons zu des Cornelius und Overbeck Fresken zur Josephsgeschichte in der Casa Bartholdy zu Rom, die später bei Abbruch des Hauses herausgesägt und nach Deutschland gebracht wurden, wo sie heute noch in der Nationalgalerie zu Berlin Zeugnis ablegen von dem edlen Wollen und bedeutenden Können jener begeisterten Künstlergruppe, der, neben den Genannten, als bedeutendste Vertreter, die 1833 in Frankfurt wirkten, Veit und Steinle angehörten, und denen sich auch der junge Ludwig Richter, als er 1821 nach Rom kam, mit der ganzen Liebe und Begeisterung eines jungen Künstlerherzens anschloß. Rethel, der sich in seinen eigenen Werken bald so weit von der Kunst der Nazarener entfernte, wie es Temperament und Lebensanschauung ihm geboten, erkannte den großen künstlerischen Wert dieser Schöpfungen und berichtete mit Worten voller Ergriffenheit über dieses künstlerische Erlebnis seiner Reise. Rethel war durchaus kritischen Geistes und gab sich nicht leicht einem Wollen gefangen, hinter dem nicht ein entsprechendes Können stand. Auch sein, des großen Künstlers, Urteil über die Werke der Nazarener ist uns mithin ein Beweis, wie töricht das Urteil letztvergangener Jahrzehnte und vieler Kunstschwätzer der Gegenwart ist, die in den Künstlern, wie Cornelius und Overbeck, in Rom nur ein schwächliches Epigonengeschlecht sehen, das die vorraffaelische Kunst Italiens nachzuahmen sich bestrebte. Es gehören Leute, die solche Urteile aussprechen und in anmaßlicher Überschätzung ihrer vorgefaßten Meinung gar drucken lassen, zu denen, die Feuerbach meint, sie möchten sich sagen, daß sie vor Kunstwerken nichts zu suchen haben, wenn diese bei öfterer Betrachtung für sie keine Sprache gewönnen. Wäre es anders, so würden die Leute, die so absprechend über die Meister der bildenden Kunst sprechen, welche uns in Bildern geben, was Novalis, Hölderlin u. a. in ihren Dichtungen hinterlassen haben, wohl sich klar geworden sein, was es zunächst einmal bedeutet, wenn dieser Künstlerkreis, brechend mit der Überlieferung des akademischen Zopfes und eines greisenhaft gewordenen Klassizismus, der deutschen Kunst ganz neue Wege wies und Werke schuf, die der Ausdruck vollwertiger Persönlichkeiten sind, die von der innigen Frömmigkeit eines Fra Angelico und anderer seiner Zeitgenossen als ihnen geistesverwandt wohl aufs innigste ergriffen und angeregt worden, die aber diese Anregungen denn doch zu etwas vollständig Eigenem verarbeiteten und zum Ausdruck brachten, wie italienische Kunst und Landschaft durch das Temperament eines religiös empfindenden Deutschen gesehen, sich ausnimmt. Vor allem muß immer wieder darauf hingewiesen werden, wie außerordentlich entwickelt die Zeichenkunst dieser Maler war, die eben ihr Handwerk erst ordentlich erlernt hatten, ehe sie daran gingen, Expressionen ihres Innern auf Papier und Leinwand zu bringen, die dieser Fertigkeit im Zeichnen dabei besonders bedurften, da die Form ihnen Hauptausdrucksmittel ihrer künstlerischen Sprache war und die Farbe für sie nicht die Aufgabe hatte, ein naturalistisches Abbild der sichtbaren Dinge zu geben, sondern ein durch und durch in einem persönlichen Stil gesehenes Werk künstlerischer Formen-

sprache zu beleben und diese Sprache der Form zu begleiten, wie die Musik den Gesang begleitet. Wer da das für den Künstler so unentbehrliche Studium der Natur mit einer Nachahmung der Natur verwechselt, der beweist dadurch nur, daß ihm nicht die Himmelsgabe verliehen wurde, die Sprache der bildenden Kunst zu verstehen, denn selbst in den Werken der großen Naturalisten, z. B. in dem berühmten Spargelbund des Manet, ist die Natur doch nur ein künstlerisches Erleben gewesen, das innerlich verarbeitet und durch ein künstlerisches Temperament gesehen und dargestellt, zu etwas Höherem, eben zum Kunstwerk geworden ist, das demjenigen, der die Sprache der Kunst versteht, dieses Erlebnis nachleben läßt, so daß er mit dem schaffenden Künstler mitfühlt. Wäre es anders, so könnte ein jeder der schreibseligen Kunstschwätzer, die da nur Natur dargestellt, d. h. imitiert sehen wollen, sich für wenige Groschen ein Spargelbund hinstellen und betrachten, sie würden ja daran dieselbe Freude haben; Manet hätte sich die Mühe sparen können, und man brauchte nicht viele Tausende auszugeben, um ein solches Bild statt eines veritablen Spargelbundes zu erwerben.

Rethel verstand die Sprache der Nazarener, wenn diese Sprache auch nicht die seinige war. Selten ist demnach etwas so Törichtes von jemandem, der der Kunst nur als Philologe gegenübersteht, ausgesprochen worden wie die These des letzten Rethelbiographen, daß Rethel der „Erfüller des Nazarenertums" gewesen sei. Rethel fühlte sich als Mensch und Künstler in Frankfurt zu Veit und seinem Kreis hingezogen und verfolgte als vollwertige, vollsaftige „Persönlichkeit" die Kunst anderer „Persönlichkeiten", er wollte keines anderen Kunstprogramm übernehmen und vollenden, er schuf immer nur, was der Gott ihm eingab, er schuf mit dem stark dramatischen Temperament des Menschen von protestantischem Empfinden, ein Verkünder des Ruhmes der ecclesia militans. Die anderen, die er schätzte und liebte, schufen mit lyrischem Temperament Werke zum Ruhme der ecclesia triumphans. Einmal in seinem Leben hat Rethel in respektvoller Unterordnung unter den Lehrer und Meister im Sinne der Nazarener gemalt, eben jene Bonifaziusbilder der Düsseldorfer Akademiejahre, aber selbst damals schuf er daneben für sich die Zeichnungen, die nicht, wie die Gemälde, den liebevollen Prediger, den Jünger Christi darstellen, sondern den streitbaren Glaubensboten, der die heilige Eiche der Heiden mit eigener Hand fällte. Wenn der Apostel auch im Sinne von Christi Lehre selbst den Kampf mit den Waffen seinen Freunden verbietet, so ist es doch der Kampf der Heiden, was Rethel mit Befriedigung in seinen Bonifaziusbildern darstellt, die unabhängig vom Einflusse des nazarenischen Schadow entstanden. Nicht ein Erfüller des Nazarenentums, sondern ein völlig andere und eigene Wege gehender Freund dieser Kunst war Rethel.

Der Sommer des Jahres 1835 führt Rethel noch weiter als die früheren Studienreisen, nämlich nach Nürnberg, wo er den Manen des verehrten Vorbildes aller deutsch fühlenden Künstler, Albrecht Dürers, huldigt und von den malerischen Schönheiten der alten Reichsstadt gefangen genommen wird, über München, dessen reges Kunstleben unter der freigebigen Pflege eines kunstbegeisterten Fürsten großen Eindruck auf ihn macht, nach Oberbayern und Tirol. Die einsame Größe des Hochgebirges mußte auf einen Geist wie Rethel einen gewaltigen Eindruck machen, sind doch die gigantischen Felsmassen in ihrer schweigenden Majestät vergleichbar dem Urstoff künstlerischen Empfindens und Gestaltenwollens, der in ihm selbst schlummert und ihn veranlaßt, in allen seinen Werken kühn nach dem Gewaltigsten zu greifen, was Künstlerhand darzustellen unternommen hat.

In Düsseldorf hatte er den geschichtlichen Vorträgen gelauscht, die Uechtritz den jungen Malern hielt, die für die Historienmalerei, die damals als das würdigste Gebiet der Malerei empfunden wurde, vorgebildet werden sollten. Auch über die Kriege Hannibals hatte der Gelehrte vor den jungen Künstlern gesprochen. Das war Nahrung für den Geist eines Rethel, und als er unter dem relativ frischen Eindruck dieser Vorträge nun selbst die Majestät des Hochgebirges vor sich sah, da mag ihm der Alpenübergang des großen Karthagers in den Sinn gekommen sein, da mag er sich vorgestellt haben, wie er mit seinen Heerscharen, Elefanten und gewaltigem Kriegsgerät das von Menschenhand durch Straßenbau noch ungebändigte Hochgebirge überwand, und damals mag die künstlerische Empfängnis eines seiner grandiosesten Werke, des Zyklus, der den Karthagerzug über die Alpen darstellt, stattgefunden haben, das er lange im Geiste mit sich herumtrug und das in den Jahren 1842—44 Gestalt gewann.

Die Verhältnisse in Düsseldorf waren Rethel allmählich unbehaglich geworden. Die Bevormundung durch den im Gemüte ganz anders gearteten Schadow, dem er die eigenen, zum Licht drängenden Gebilde seiner Künstlerphantasie unterordnen mußte, behagte ihm auf die Dauer nicht. Dazu kam ein Kampf in den Kreisen der Akademiker, in dem die Rheinländer gegen die, nach ihrer Meinung von Schadow bevorzugten, Ostdeutschen standen. In diesem Kampf hatte der junge Rethel eine Art Führerrolle übernommen, und aus Trotz gegen die Akademieleitung, die auf ihre Macht pochte, bereitete sich eine Art Exodus vor. Solche Exodusabsichten mögen auch mit die Ver-

anlassung zur Studienreise in die Alpen geworden sein, es mag die Absicht vorgelegen haben, in München das Terrain zu sondieren. Aber schließlich siegte doch die Liebe zur rheinischen Heimat, besonders aber wirkte die große Verehrung für die Frankfurter Nazarener und ihr großes Können, von dem Rethel viel noch glaubte lernen zu können. Besonders Veit zog Rethel an, der damals Leiter des Städelschen Kunstinstitutes in Frankfurt war und, in einem kleinen Kreise von Schülern wirkend und mit ihnen lebend, sich diesen menschlich und künstlerisch ganz anders widmen konnte als ein vielbeschäftigter Direktor oder Professor an einer Kunstakademie mit Hunderten von Schülern. So faßte er denn den Entschluß zur Übersiedelung nach Frankfurt am Main, führte ihn 1836 aus und hat hier zehn seiner menschlich glücklichsten und künstlerisch fruchtbarsten und erfolgreichsten Jahre seines Lebens verbracht, erst als Schüler, dann als Freund Veits und der ihm kongenialen Künstler aus dem Kreise der deutschen Römer.

Zunächst arbeitete er hier noch auf, was er an Entwürfen und halbfertigen Werken aus Düsseldorf mitgebracht hatte. Das gilt besonders von dem ergreifenden Gemälde „Die Gerechtigkeit verfolgt den Verbrecher", dessen Entwurf wir auf Seite 58 dieses Buches wiedergeben, und von dem großen, jetzt in der Galerie des Städelschen Instituts zu Frankfurt befindlichen Ölbilde „Daniel in der Löwengrube", das noch den Einfluß der Düsseldorfer Akademie verrät. Beide Bilder machten ihm, als er sie in Frankfurt ausstellte, auch dort sofort einen Namen. Den Daniel verkaufte er für einen Preis, den z. B. Feuerbach erst in seinen späteren, reifen Künstlerjahren erzielte. Die Kritik pries das Werk, und der französische Gesandte äußerte den Wunsch, es nach Paris zur Ausstellung zu senden. So hatte er die Übersiedelung nicht zu bedauern, denn materiell und künstlerisch war seine Existenz durch diesen Erfolg in Frankfurt sofort wieder sichergestellt.

Als eine Frucht der Reise in die Alpen entstand hier ferner das in Frankfurter Privatbesitz befindliche Gemälde „Kaiser Max auf der Martinswand" und der erste echte Rethel unter seinen Gemälden, das jetzt in der Stuttgarter Galerie befindliche Ölbild, welches die Auffindung der Leiche Gustav Adolfs nach der Schlacht bei Lützen darstellt, dessen Entwurf wir auf Seite 60 dieses Buches in Nachbildung wiedergeben. Auch das in der Hamburger Kunsthalle befindliche kleine Ölbild „Sankt Martin mit dem Bettler" gehört dieser ersten Frankfurter Zeit an.

Wie die Nachbildungen unseres Buches zeigen, waren es sonst meist biblische Stoffe, die den Künstler in diesen ersten Frankfurter Jahren beschäftigten, und zwar besonders solche aus dem Stoffkreise des Alten Testaments. Darin mag der Einfluß von Veit und Steinle gesehen werden, mit denen er in Frankfurt lebte. Daß unter seinen ausgeführten Zeichnungen, die uns in seinem Nachlaß erhalten blieben, diese biblischen Stoffe überwiegen, das hat aber seinen Grund hauptsächlich auch wohl darin, daß er einem sogenannten Komponierverein angehörte, einer Vereinigung von Künstlern, die ihren Mitgliedern zur Übung bestimmte künstlerische Aufgaben stellte, die dann in mehr oder weniger ausgeführten Zeichnungen zu den Zusammenkünften der Künstler mitgebracht und gemeinsam durchgesprochen wurden, damit man durch die wechselseitige Kritik aneinander lerne. In diesem Komponierverein dominierte natürlich auch Veit und sein Kreis, und von diesem mögen die hauptsächlich biblischen Aufgaben gestellt worden sein. Jedenfalls fühlte sich Rethel außerordentlich wohl und glücklich in diesem Kreise, und in Worten wärmster Verehrung und gücklichen Rückerinnerns gedenkt er in späteren Jahren, da er schon fern der schönen Mainstadt lebte, Veits und der Frankfurter Jahre. Das unserm Bilderteile vorangestellte Selbstbildnis vom Jahre 1839 zeigt ihn, wie wir uns ihn in diesen Frankfurter Jahren vorzustellen haben. Es ist datiert „Aachen, den 28. April 1839" und zeigt also, daß es entstand, als er dort die lokalen Verhältnisse für seine Entwürfe zu den Karlsfresken studierte. Und damit kommen wir zu dem Hauptwerke seines Lebens, mit dem er dauernd als einer der ersten deutschen Künstler auf die Nachwelt gekommen wäre, selbst wenn er sonst nichts geschaffen hätte.

Laut Gründungsstatut war es Aufgabe des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen, einen wesentlichen Teil der reichen Mittel, die ihm bei seiner großen Mitgliederzahl zuflossen, in den Dienst der Öffentlichkeit zu stellen und insbesondere der Pflege der monumentalen Kunst zu widmen. Der Aachener Bürger Gustav Schwenger, der in der alten Kaiserstadt die Interessen des Kunstvereins wahrnahm, gab dem Vorstande des Vereins die Anregung, den alten Krönungssaal im Saalbau, späteren Rathaus zu Aachen, mit Fresken schmücken zu lassen, die bereitwillig Aufnahme fand und auch der Bürgerschaft Aachens sehr willkommen war. Der Saal war vorher mit Bildern aus der Barockzeit geschmückt, also aus einer Zeit, in der dieser Saal wieder einmal eine historische Rolle gespielt hatte, denn 1668 wurde hier der Friede geschlossen, der den Krieg Ludwigs XIV. gegen Spanien beendete, laut welchem der Franzosenkönig die Freigrafschaft Burgund und andere eroberte Lande wieder herausgeben mußte. 1748 wurde im selben Saale der Friede geschlossen, der den österreichischen Erbfolgekrieg beendete. Von welcher künstlerischen Bedeutung diese Wandgemälde der

Barockzeit waren, vermögen wir heute nicht mehr festzustellen, das Urteil derer, die sie dem Untergange weihten, ist für uns nicht ohne weiteres maßgebend. Jedenfalls war ihnen eine gewisse historische Sanktion eigen durch die weltgeschichtlichen Ereignisse, auf die sie in diesem Saal herabgesehen hatten. Das Rathaus selbst ist ein gotischer Bau, der in den Jahren 1353 bis 1370 auf den Resten der Kaiserpfalz Karls des Großen erbaut wurde. 35 deutsche Kaiser hatten im Krönungssaale dieses Baues, nach erfolgter Krönung in dem vom großen Karl erbauten Münster, ihr Krönungsmahl gehalten, bis die Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main verlegt wurde. Der Entstehungszeit des Saales gehörten also die ehemaligen Wandbilder nicht an, und wie eine frühere Generation dem Saalbau eine Gestaltung, die ihrer Zeit entsprach, gegeben hatte, so meinte die Generation von 1839 wohl ein Gleiches tun zu dürfen, und da die Werke einer großen deutschen Kunst an die Stelle eines Schmuckes traten, der doch wohl nur von historischem Werte war, hat die Geschichte den Aachenern von damals und dem Rheinischen Kunstverein recht gegeben. Aber es hätte anders kommen können. Wäre man nicht darauf verfallen, den damals noch sehr jungen und nicht auf der Höhe allgemeiner Anerkennung stehenden Rethel zum Wettbewerb um die Neuausschmückung des Saales heranzuziehen, und hätte eine der damaligen Düsseldorfer Lokalgrößen, ein Plüddemann, Stilcke oder Haack, die mit Rethel in Konkurrenz traten und die man heute kaum noch dem Namen nach kennt, die Wände des Saales mit ihren Werken bedecken dürfen, so wäre der Nachwelt die Erhaltung des Saales in alter Form, wie er zuletzt noch die Delegierten für den Friedensschluß von 1748 sah, der Schlesien endgültig an Preußen brachte, doch wohl lieber gewesen, denn er hätte dann wenigstens die Patina der Geschichte behalten.

Die Künstler, die zu einem engeren Wettbewerb berufen wurden, haben wir soeben schon genannt. Der Bürgermeister von Aachen hatte als Vorbedingung für eine Zustimmung zur Ausführung des Gedankens die Forderung gestellt, daß nur einem bedeutenden Künstler die Ausmalung übertragen werden dürfe. In denen, die mit Rethel in Wettbewerb traten, sahen er und die Leute vom Rheinischen Kunstverein Künstler von großer Bedeutung — ein Beweis, wie jede Zeit in ihrem Urteil befangen ist und erst die zeitliche Distanz auch die Großen in der Kunst über die vor ihnen stehenden kleineren Geister hervorragen sieht. Aber diese Düsseldorfer Maler sind als Menschen aller Ehren wert, denn ein Beispiel seltener künstlerischer Uneigennützigkeit und eines sie adelnden Gerechtigkeitsgefühls ist es, daß alle, noch ehe das Preisgericht gesprochen hatte, ihre Entwürfe zurückzogen und zugunsten Rethels zurücktraten, als sie dessen Entwürfe gesehen hatten. Durch diese Entwürfe, die den Künstler im Jahre 1840 hauptsächlich beschäftigten, war Alfred Rethel im Alter von erst 24 Jahren ein von den Besten seiner Kunst anerkannter und mit einem Schlage berühmter Maler geworden. Die Frankfurter Freunde feierten seinen Sieg durch ein Festmahl, bei dem Philipp Veit aus einem mit Eichenlaub geschmückten, mit Champagner gefüllten Pokal das Wohl des Künstlers ausbrachte.

Man schloß mit Rethel einen Vertrag, laut welchem er sieben Fresken in dem Krönungssaal malen und dafür das für damalige Zeit sehr stattliche Honorar von 20 000 Talern erhalten sollte. Damit war seine materielle Existenz für lange hinaus sichergestellt. Die Zahl der Fresken wurde in der Folge auf neun und das Honorar auf 25 000 Taler erhöht, als man durch Vermauerung der Fenster auf der einen Seite des Saales noch mehr Wandfläche gewonnen hatte. Die Düsseldorfer, in deren Händen von Anfang an die Leitung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen lag, der Rethel diesen Auftrag vermittelte, hatten nun auch den Wunsch, daß die Kartons für die Wandbilder in der Kunststadt am Niederrhein geschaffen werden möchten, d. h. daß Rethel zu ihnen zurückkehre, damit auch dieses große Werk als ein Denkmal der Düsseldorfer Kunst auf die Nachwelt komme. Allein Rethel konnte sich nicht dazu entschließen, es gefiel ihm zunächst noch im Kreise der Frankfurter Freunde zu wohl. Er verblieb also am Main und dort entstand in den folgenden Jahren ein großer Teil der Kartons zu den Fresken. Sieben Jahre aber sollte es dauern, bis der Künstler mit der Ausführung an Ort und Stelle, d. h. mit der Freskomalerei auf den Wänden des Rathaussaales beginnen konnte, und viel Kummer und Herzeleid machte ihm dieser Auftrag in den kommenden Jahren bis zu seinem Versinken in geistige Nacht, bis die Krankheit ihm den Pinsel aus der Hand nahm und der Maler Kehren — sein Gehilfe bei den eigenhändig gemalten Fresken — die letzten vier in einer mißverstandenen Staffeleibildtechnik an seiner Statt fertigstellte. Jahrelang stritt man sich zunächst in Aachen um die räumliche Gestaltung des Saales, ob man die Fenster der einen Saalseite schließen sollte oder nicht. Jahre dauerte es, bis die Maurerarbeit geleistet und so weit getrocknet war, daß mit dem Malen auf der Wand begonnen werden konnte, und als es endlich so weit war, lag das künstlerische Erleben und die geistige Konzeption für Rethel so weit zurück, und so viel anderes hatte seinen Geist inzwischen beschäftigt, daß er die endgültige Erledigung des Auftrages nur noch wie eine schwere Bürde ansah, die er um des Geldes willen bewältigen mußte, die er aber gern — so wenig eitel war er — auf andere

Schultern gewälzt hätte, wenn es mit Ehren hätte geschehen können.

Daß in Aachen, der Stadt Karls des Großen, und insbesondere in dem Gebäude, das auf den Grundmauern seiner Kaiserpfalz stand, an dem Orte, von dem sein gewaltiger Geist die Geschicke der Welt gelenkt hatte, nur Bilder aus seinem Leben den Gegenstand der Wandgemälde bilden konnten, war von vornherein selbstverständlich. Wie der Künstler zu Werke ging und was er mit seinen Bildern beabsichtigte, das lassen wir ihn am besten selbst sagen, indem wir hier die Denkschrift zum Abdruck bringen, die er gleichzeitig mit seinen Entwürfen einreichte. Sie ist in den Akten des Rathauses, betitelt: „Bericht des Malers Alfred Rethel über die eingereichten Kompositionen zur Ausschmückung des Kaisersaales in Aachen". Wir dürfen aber annehmen, daß nicht er selbst, sondern sein Freund, der Frankfurter Gymnasiallehrer Dr. Hechtel, der Verfasser der Denkschrift ist, d. h. daß dieser, der ihn beim Quellenstudium beraten und ihn die lateinischen Quellen, besonders die Stellen aus der Monumenta Germaniae historica übersetzt haben dürfte, gemeinsam mit ihm deren Text konzipiert und in Form gebracht hat, denn dem jungen Künstler, der schon im Alter von 13 Jahren der Schule den Rücken gekehrt hatte, war die Handhabung des Pinsels immerhin geläufiger als die der Feder. Daß Hechtel dabei nur das Sprachrohr Rethels war und dessen eigene Gedanken aussprach, wie der Künstler sie ihm in die Feder gegeben, ist selbstverständlich. So darf dieses Dokument also, trotz der Beihilfe des Freundes, als Rethels eigene Ausdeutung seines großen Werkes betrachtet werden.

Die Denkschrift lautet:

„Die Geschichte Karls des Großen ist so reich und fruchtbar für künstlerische Darstellung, daß, wenn auch nicht durch den Raum, wie dies bei dem Aachener Unternehmen der Fall ist, Beschränkung geboten würde, doch schon die Masse des Stoffes erforderte, das Wesentliche von dem Minderbedeutenden zu unterscheiden und Momente aufzusuchen, welche den Hauptinhalt der Karolingischen Geschichte mit scharfen Zügen bezeichnen; nach diesem Grundsatz mußten Szenen, welche der Sage oder einer späteren Erfindung ihren Ursprung verdanken, aus meinen Kompositionen ausgeschlossen bleiben. Daher konnte auch jene reizende Liebesgeschichte, obwohl sie, wenn man an Eginhards Stelle Angilbert und an die Stelle der fingierten Emma Karls zweite Tochter setzt, in der Hauptsache wahr ist, so sehr sie auch, von einer Seite wenigstens, das Familienleben Karls trefflich charakterisieren würde, keinen Platz finden. Nur für die zweite Komposition, die Schlacht bei Cordova 778, glaubte ich, weil die Quellen, die ich bei Pertz, Monumenta Germaniae historica I. II. nachgesehen, nichts Näheres über den Hergang berichten, von meiner Regel insoweit abweichen zu dürfen, als ich, nach Turbins poetischer Bearbeitung (Friedrich Schlegels Werke, Bd. 8, S. 57) aus der Sage das Faktum ergänzte. Da diese ganze Unternehmung Karls ein abenteuerlich-romantisches Gepräge trägt, und jene phantastischen, zauberischen Gestalten dem Islam in seiner erobernden Epoche vorzüglich eignen, so verschwindet der Schein des Willkürlichen in meiner Aufstellung gleichfalls von selbst und nimmt das Vorrecht künstlerischer Freiheit in der Behandlung für sich in Anspruch. Das Historisch-Bedeutsame aber, welches mich bestimmt, gerade diesen Gegenstand unter die Hauptkompositionen mit aufzunehmen, liegt für mich darin, daß die Zeit der Kreuzzüge, sowie überhaupt das ganze Mittelalter, seine kirchlichen und staatlichen Verhältnisse, die Kaiser ihre Prätensionen, die Päpste ihre an sie gemachten Schenkungen auf Karl zurückführten, in diesem Heerzug gegen die Ungläubigen ein großartiges, ihren Glaubenseifer und Heldenmut mächtig anfeuerndes Beispiel kaiserlicher Ritterlichkeit verehrten. Obwohl sich nun die ausschließliche Wahl rein historischer Gegenstände für die Hauptkompositionen schon aus den angegebenen Gründen rechtfertigt, so macht die Ökonomie des Raumes meiner Ansicht nach dieselben noch insofern wünschenswert, als man die ganze volle Fläche der Wand zu einer einzigen Komposition benutzen, und, was Freskobildern immer zum Vorteil gereicht, und in der ursprünglichen Bestimmung dieser Art der Malerei liegt, die Dimensionen lebensgroß, womöglich die anderen Figuren überlebensgroß halten kann. Alle kleinlichen allegorischen Umgebungen, Arabesken und Verzierungen, die nur zu oft das Bild zur Nebensache machen, der Malerei mehr oder minder den Charakter einer Wandverzierung geben und den Totaleindruck stören, sind dem historischen Stile fremd. Die Sagen und Anekdoten aus dem Leben des Kaisers dürften dagegen in den Räumen über den Fenstern, wo sie den Blick nicht von dem Hauptgegenstande des Beschauers ablenken, eine bescheidene Stelle finden, wenn man nicht lieber in diesen Feldern die charakteristischen Bildnisse der Zeitgenossen Karls, z. B. des Eginhard, Anschelin, Rütteland, Turpin, Alkuin usw., anbringen will, dies scheint mir insofern zweckmäßig, als es die Einheit des Ganzen nicht durch die Verschiedenartigkeit der Gegenstände beeinträchtigt und den Totaleindruck nicht benimmt. Bei der Anordnung der Hauptkompositionen beginne ich absichtlich auf der rechten Seite des Haupteinganges und lasse die Szenen nach der Jahreszahl folgen, so daß diejenigen, welche für Aachen spezielles Interesse haben, die beiden Seitenwände füllen. Da nun,



Verkleinerte Nachbildung des fünften Blattes der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz
(Siehe den Originalentwurf dazu auf Seite 98)

bei ziemlich bedeutender Höhe der Bilder der obere Raum zu leer erscheint, so bin ich gesonnen, eine Einfassung wie die beiliegende zu der Taufe Wittekinds mit Bezug auf die Haupthandlung und in womöglich stets verschiedenem Charakter, doch durchaus als Nebensache behandelt, über jedem Bilde anzubringen. Doch gestehe ich gern, daß diesem Mißstande vielleicht auf eine noch zweckmäßigere Weise abgeholfen werden könnte. In bezug auf die Wahl der historischen Gegenstände ließ ich mich durch den Grundgedanken bestimmen, der sich in Karls Leben ausspricht und in seinen geschichtlichen, folgereichen Unternehmungen immer wiederkehrt: Durchdringung des Staates mit christlichen Prinzipien, Ausrottung und Umgestaltung der heidnischen Natur und Verhältnisse, bewerkstelligt durch Einführung des Christentums, als dessen Haupt der Papst gedacht wurde. Karl erscheint wie überall als der christliche Held, der Gegensatz gegen Heidentum und Mohammedanismus. Dieser Gedanke spricht sich zunächst in der Komposition, die den Zyklus eröffnet, in dem ersten Sieg Karls über die Sachsen bei Paderborn 772 (der Sturz der Irminsäule) aus. Durch diese Schlacht beginnt der junge Held seine Siegesbahn, die Irminsäule stürzt, dem Sachsenvolke eine Warnung, daß dem Wachsen des christgläubigen Helden selbst der Pfeiler des Weltalls nicht zu widerstehen vermag, den freien Kämpfern eine Weissagung künftigen Triumphes. Dem Islam, dem in Spanien das Kreuz zu erliegen droht, zieht Karl mit seinen Franken 778 entgegen, und die entscheidende Schlacht bei Cordova sichert dem Sieger die spanische Mark zu. Die Einzelheiten dieser zweiten Komposition, deren Aufnahme in den Zyklus ich oben zu rechtfertigen versucht habe, erklären sich hinreichend aus der angezogenen Schlegelschen Romanze. Unterdessen war die Wirkung von Karls Sieg nur vorübergehend. Das Volk benutzte des Zwingherrn Abwesenheit und erhob sich in Massen, um in verzweifeltem Kampfe seine nationale Selbständigkeit und den väterlichen Glauben zu verteidigen. Erst mit der Taufe ihrer Anführer Wittekind und Alboin, die sich nach vielen Aufforderungen zu Altiquai en Champagne bei Karl freiwillig einfinden, verliert der Widerstand der Sachsen seine Kraft, und der Sieg des Christentums, der sich 803 zu Selz vollendet, ist durch die heilige Handlung 775, den Inhalt der dritten Komposition, bedeutungsvoll vorbereitet. In der Ausführung war mir hier, weil die Quellen nichts Umständliches liefern, der freieste Spielraum gegönnt. Nicht allein unter den Heiden ausbreiten und begründen wollte Karl das Christentum, auch gegen feindliche Einflüsse aus seiner Mitte her sollte es bewahrt bleiben, und wenn gefährliche Ketzereien die Einheit der abendländischen Kirche bedrohten, so war sein Ansehen und seine Gegenwart kräftig genug, den Geist der Zwietracht zu beschwören und den kirchlichen Frieden wiederherzustellen. Dies war ganz besonders der Fall auf der Versammlung zu Frankfurt 794, der fünften, der Karl in Person beiwohnte. Von allen Seiten durch drängende Zeitereignisse bestürmt, Pipin an der Spitze einer Verschwörung, die Sachsen in den Waffen, die Sarazenen in des Languedoc reichsten Städten, erhält der Monarch die Klagebriefe seiner rechtgläubigen Bischöfe, voll der übertriebensten Schilderungen gefährlicher Ketzereien, die sich über das fränkische Reich zu verbreiten drohen. Karl wußte Rat. Die Sachsen zu beobachten schickt er einen Haufen an die nördliche Grenze, seinen Sohn Ludwig stellte er den Sarazenen entgegen und eilt selbst nach Frankfurt, wohin die Versammlung der Väter beschieden war. Baronius rechnet ihrer dreihundert. Die feierliche Sitzung wurde in Ermangelung einer geräumigen Kirche in dem kaiserlichen Palaste abgehalten. In dem Sacro syllabo Paulini, welcher meiner Auffassung zugrunde lag, heißt es: ‚Multitudo antistidum, sacris obtemperando praeceptis in uno collegio congregrata convenit quadam die, residentibus cunctis in anlo sacri palatii, assistendibus in modum corona presbyteris, diaconibus cunctoque ciero sub praesentia praedicti principis‘ usw. und an einer anderen Stelle: ‚Praeter Paulinum patriarcham aquile jensem et legatos apostolicos adfuerunt Petrus Mediolanensis Archiep.: Italiae, Galliae. Gottiae, Aquitaniae, Gallciae, Episcopi. Alcuin natione Brittanica et monachi Stimo, Rabanus, Georgius cum fratibus.‘. Die Verhandlungen betrafen die adoptionischen Streitigkeiten und die infolge derselben veranlaßte Klage gegen Felix und Elipandus. Wichtiger waren die Beratungen über die Verehrung der Bilder. Als die erste Macht des Abendlandes war das fränkische Reich in den Bilderstreit gezogen worden. Die Geistesklarheit entschied gegen jede Bilderverehrung, und eine unter seinem eigenen Namen 790 verfaßte Schrift Libri carolini setzte den Grundsatz der alleinigen Verehrung Gottes im Geiste und in der Wahrheit den Beschlüssen der zweiten Nizäischen Synode entgegen. Dieselbe Ansicht wird hier auf dem Konzil zu Frankfurt in dem Momente, welchen unsere Komposition als den bedeutendsten auffaßt, mit offener Rüge einer Schrift Hadrians über die Bilderverehrung ausgesprochen. Der Kaiser bringt hier, auf die Stelle seines Buches Libri carolini II. c. 21 hindeutend, den Streit durch die Worte zur Ruhe: ‚Solus igitur deus colendus, solus adorandus, solus glorificandus est, de quo per Prophetam dicitur: exaltatum est nomenejus solius. Ps. 148. 13.‘ Dem Streben Karls, alle Völker des Abendlandes unter seiner Herrschaft zu ver-

einigen, wird durch den Krönungsakt am Christfest 800 erst die höhere Berechtigung und Weihe zuteil. Der Ausspruch der Kirche galt als Gottes Ausspruch, und was sie durch das Organ von St. Petrus' Nachfolger befahl, ward als Wille des Himmels betrachtet. Seinem guten Patron und Verteidiger verleiht der dankbare Leo III. durch seine Krönung eine Würde in der Vorstellung der Völker, durch welche Karls Gewalt über das Abendland geheiligt wurde. Die Handlung geschieht in der alten Basilika St. Peter, über deren Bau und Einrichtung ich Zeichnungen nach Guttensohn und Knopp eingesehen und, wo dieselben mangelhaft waren, aus Analogien der Architekturen dieser Zeit ergänzt habe. Der Kaiser erscheint nach Eginhards Bericht in der Kleidung eines römischen Patriziers. Die Blindheit des Papstes, welche in dem Bilde angedeutet ist, gründet sich auf genaue Aussage der Quellen, welche ich in den Anhängen der Bredowschen Ausgabe des Eginhard nachgesehen. Die Feinde in der Nähe und Ferne waren besiegt, und der Kaiser erfreut sich seit dem Jahre 800 einer Ruhe, die er dazu verwendet, seinen Staatshaushalt zu ordnen und seinen Schöpfungen durch zweckmäßige Einrichtungen und Gesetze Dauer und Festigkeit zu geben. Auch über sein Leben hinaus erstreckt sich seine Sorge für des Reiches Wohl. Darum ruft er, als er das Ende seiner Tage fühlte, im Herbst des Jahres 813 seinen einzigen ihm noch übrig gebliebenen ehelichen Sohn Ludwig in das Hoflager nach Aachen; zugleich beschied er die Reichsversammlung nach diesem Ort. Es war die letzte, die er hielt, und eine der glänzendsten. Zuerst ließ er seinem Sohn als König der Franken huldigen, und dann fragte er die Anwesenden, ob sie es billigten, wenn er auch die römische Kaiserwürde auf seinen Sohn übertrüge. Die Versammlung gab ihre lebhafte Zustimmung zu erkennen, und der nächste Sonntag wurde zu dem feierlichen Akte anberaumt. An diesem Tage ging Karl im kaiserlichen Ornate in die Marienkirche; nachdem er mit seinem Sohne lange und inbrünstig gebetet hatte, ermahnte er ihn vor der Versammlung mit lauter und fester Stimme, den allmächtigen Gott zu lieben, seine Gebote zu halten, die Kirche zu beschützen, seine Geschwister und Verwandten milde zu behandeln. Ludwig versprach ihm, diesen Ermahnungen nachleben zu wollen. Darauf befahl ihm der Kaiser, die Krone sich selbst aufzusetzen. Dieser letzte Akt ist von mir für die bildliche Darstellung gewählt, weil er symbolisch die Begebenheit in einer bedeutungsvollen Handlung zusammenfaßt. Da über die Marienkirche keine nähere Beschreibung vorhanden und Eginhard, selbst ein Bauverständiger, zwar mit der größten Bewunderung von dem Dome redet und sowohl den Geschmack in der Ausführung als die Folgerichtigkeit in der Ausschmückung desselben lobt, aber beides nicht im einzelnen bestimmt, so verfuhr ich in bezug auf die Architektur auf dieselbe Art wie bei der Basilika Petri. — Unter Karls Nachfolgern ist es keinem gelungen, dieses großen Kaisers Herrlichkeit zu erneuern. In dem Drange schwerer Zeiten, welchen das Reich unter den übrigen Karolingern fast erlag, sucht das niedergebeugte Nationalgefühl sich durch liebevolle Betrachtung seiner großen Vergangenheit für den Jammer der Gegenwart zu entschädigen, und die ehrwürdige Gestalt des gewaltigen Karl bildet sich auf diese Weise in der Volksvorstellung zu einem Ideal aus, dessen Verwirklichung Ziel und Streben der kräftigen Kaiser des Mittelalters wird. In hoher Begeisterung für die Tugenden seines großen Ahnen pilgert Otto III. nach Aachen, läßt sich dessen Gruft öffnen und stärkt sich durch inbrünstiges Gebet vor der mächtigen Leiche zur kräftigen Nacheiferung in Gesinnungen und Taten. Diese Darstellung, welche gleichsam als eine geschichtliche Apotheose betrachtet werden kann, nach welcher derselbe der dankbaren Nachwelt ein Gegenstand andächtiger Verehrung geworden ist, schließt den Zyklus meiner Kompositionen. Die Auffassung der siebenten und letzten beruht auf der Darstellung Meyers Aachensche Geschichten ad annum 1000, pag. 126.

gez. Alfred Rethel."

Für die Richtigkeit der Abschrift Aachen, 31. 8. 40.

gez. G. Schwenger.

Die sieben Entwürfe, die Rethel im Jahre 1840 einreichte, waren also die folgenden:

Der Sturz der Irminsäule,
Die Schlacht bei Cordova,
Die Taufe Wittekinds,
Die Synode zu Frankfurt i. J. 794,
Die Krönung Karls des Großen zu Rom,
Die Krönung Ludwigs des Frommen,
Otto III. in der Gruft Karls des Großen.

Auf der Synode zu Frankfurt trat Karl der Große gegen die Bilderverehrung auf und vertrat auch sonst einen Standpunkt, der dem der lutherischen Reformation in manchem ähnlich war. Dessen waren sich die geistlichen Instanzen, die in Aachen mitzusprechen hatten, bewußt, und man vermutete in der Aufnahme dieses Gegenstandes sehr zu Unrecht eine Art protestantischer Propaganda bei dem Protestanten Rethel. Die katholische Geistlichkeit lief daher Sturm gegen die Ausführung dieses Bildes. Rethel wehrte sich gegen die falsche Unterstellung und versuchte seinen Standpunkt zu rechtfertigen, aber schließlich mußte er nachgeben, und das beanstandete Bild wurde ersetzt durch „Die Erbauung des Münsters zu Aachen durch Karl den Großen".

Es wurde oben schon erwähnt, daß durch Umbau des Saales mehr Platz gewonnen wurde und daß deshalb die Zahl der Fresken von sieben auf neun vermehrt werden sollte. Infolgedessen schuf Rethel die beiden weiteren Entwürfe „Der Einzug in Pavia nach Besiegung der Longobarden" und „Karl der Große empfängt in der Reichsversammlung zu Aachen die Gesandten des Kalifen Harun al Raschid".

In abermaliger Änderung des Planes wurden schließlich al fresco ausgeführt die Bilder:

Der Sturz der Irminsäule,
Die Schlacht bei Cordova,
Der Einzug in Pavia,
Die Taufe Wittekinds,
Die Krönung Karls des Großen in Rom,
Die Erbauung des Münsters zu Aachen durch Karl den Großen,
Die Krönung Ludwigs des Frommen,
Otto III. in der Gruft Karls des Großen.

„Der Empfang der Gesandten Harun al Raschids" blieb gleich dem Entwurfe „Die Synode zu Frankfurt" unausgeführt.

Es war oben bereits darauf hingewiesen, daß schließlich infolge der geistigen Erkrankung Rethels nur fünf der Bilder von ihm selbst al fresco auf die Wand gemalt wurden; die übrigen drei, nämlich: „Die Krönung Karls des Großen in Rom", „Die Erbauung des Münsters zu Aachen" und „Die Krönung Ludwigs des Frommen" wurden in der oben schon erwähnten unzulänglichen Art von dem Düsseldorfer Maler Kehren nach Rethels Entwürfen zur Ausführung gebracht. Der Unverstand der Aachener in künstlerischen Dingen war damals so groß, daß die süßliche, glatte Öltechnik Kehrens den Leuten weit besser gefiel als Rethels strenger Freskostil; man dachte deshalb ernstlich daran, die von Rethel selbst gemalten Fresken abzukratzen und nun von Kehren in seiner Technik auf die Wand malen zu lassen. Das wurde aber glücklicherweise doch noch verhindert, vor allem war Kehren selbst denn doch zu anständig, um zu solcher Verunglimpfung seines Meisters die Hand zu bieten.

Kehren wir nunmehr wieder zurück zum Jahre 1840. Rethel hatte sich zunächst in den Kreisen der rheinischen Künstler und Kunstfreunde durch seine Konkurrenzentwürfe für Aachen einen Namen gemacht, der ihn aus der großen Masse der rheinischen Künstler heraushob. Aber daß er deshalb noch nicht im übrigen Deutschland zu den großen Künstlern seiner Zeit gerechnet wurde, dafür haben wir gerade in dieser Zeit einen deutlichen Beweis. Hübner und Bendemann, zwei Größen der Düsseldorfer Kunst, die bei dem Exodus gelegentlich des Düsseldorfer Künstlerstreites sich nach Dresden gewandt hatten, waren von dem Leipziger Verleger Georg Wigand — dem Verleger Ludwig Richters — beauftragt worden, eine Prachtausgabe des Nibelungenliedes zu illustrieren, die dann im Jahre 1840 als „Denkmal zur vierten Säkularfeier der Buchdruckerkunst" erschien. Durch andere Aufträge in Anspruch genommen, wurden sie mit der Arbeit nicht fertig und empfahlen dem Verleger Wigand, Alfred Rethel zur Mitarbeit mit heranzuziehen. Das geschah denn auch, und Rethel lieferte die Zeichnungen für zehn Holzschnitte des prächtigen Werkes, die uns heute als das bei weitem bedeutendste unter den Bildern desselben erscheinen, wenngleich ich nicht dem absprechenden Urteil so mancher Leute unserer Tage beipflichten kann, die sich darin gefallen, es so darzustellen, als seien die anderen Holzschnitte des Werkes wertlos; das ist keineswegs der Fall, vielmehr nehmen sie in der Illustrationskunst zur Zeit des wiedererwachten Holzschnittes einen Rang ein, der sie aller Achtung wert erscheinen läßt, und die hohe Qualität in Druck und Ausstattung, die Wigand diesem Jubiläumswerke gab, ist es nicht allein, die die Bilder in so vorteilhaftem Lichte erscheinen läßt. Schließlich hat ja auch Wigand — der Entdecker Ludwig Richters — bewiesen, daß er wohl einen Blick für künstlerische Qualitäten hatte. Jedenfalls gehören Hübners und Bendemanns Bilder für das Nibelungenlied zum Besten, was sie überhaupt geschaffen, und gerade der Umstand, daß sie neben den Zeichnungen des Genies eines Alfred Rethel immerhin Haltung bewahren, ist ein Beweis ihres eigenen Wertes. Wigand aber stand so sehr unter dem Eindruck des Ruhmes, dessen sich Hübner und Bendemann zu ihrer Zeit erfreuten, daß er sich gar nicht bewußt wurde, welch glänzende Erwerbung er an der Mitarbeit Rethels gemacht hatte. Auf dem Titelblatte des Buches wurden nur Bendemann und Hübner als Illustratoren genannt, während der Mitarbeit Rethels nur in einer Fußnote des Bilderverzeichnisses am Schlusse des Buches gedacht wird; dasselbe Schicksal teilte mit Rethel der Maler E. Stilcke, der gleich unserm Künstler als Nothelfer eingesprungen war. Auch die drei Zeichnungen dieses heute nur wenig genannten Künstlers stehen auf der Höhe der Beiträge von Hübner und Bendemann. Den Holzschnitt besorgten die bedeutendsten Holzschneider jener Tage, in denen der Holzschnitt wieder eine Kunst geworden war, ein Vogel, Kretzschmar, Bürkner und Unzelmann waren daran beteiligt und schufen mit den entwerfenden Malern und dem Drucker und Verleger gemeinsam in der Tat ein Denkmal deutscher Buchkunst. So verdanken wir dem Umstande, daß die Herren Hübner und Bendemann keine Zeit hatten, eine Reihe der köstlichsten Perlen in Alfred Rethels künstlerischem



Verkleinerte Nachbildung des Holzschnittes: Der Tod als Freund.
(Siehe den Originalentwurf dazu auf Seite 93)

Werk. Zeichnungen dafür sind uns nicht erhalten; es darf angenommen werden, daß Rethel die Entwürfe direkt auf den Holzstock zeichnete. Da aber diese Bilder als graphische Arbeiten, die von vornherein nur für Schwarzweißwirkung komponiert waren, wie gesagt, einen sehr wesentlichen Teil in Rethels Lebenswerk bilden, geben wir die Nachbildung eines der Holzschnitte im Text dieses Buches.

Wenn wir die Holzschnitte nach Rethel mit denen der anderen Mitarbeiter vergleichen, bemerken wir besonders auch eine viel strengere Stilisierung, wodurch Rethel die Illusion der weit zurückliegenden Zeit erreicht, ohne daß er auf den billigen Ausweg verfällt, archaisierende Zeichnungen im Stile mittelalterlicher Miniaturen zu geben. Neben seinen Bildern wirken die andern immerhin mehr wie kostümierte Menschen der Gegenwart; die Vereinfachung, zu der die Holzschnittechnik zwang, und das Fehlen der Farbe bewirken aber, daß dies lange nicht so störend sich aufdrängt wie etwa in gemalten Historienbildern

jener Zeit; auch erweckt das zeichnerische Können, das unverkennbar aus den Holzschnitten nach Entwürfen auch dieser Künstler spricht, das Interesse für diese — wie gesagt — recht beachtenswerte Leistung deutscher Buchkunst aus der Zeit der scheidenden Romantik.



Verkleinerte Nachbildung des ersten Blattes der Holzschnittfolge des Liedes „Ein' feste Burg ist unser Gott".

Da es mit der Ausführung der Aachener Fresken, wie wir gesehen haben, durchaus nicht drängte, hatte Rethel Muße genug, dieses und andere Werke mit ganzer, künstlerischer Hingabe zu schaffen. Wohl wurde in den folgenden Jahren in Frankfurt fortgesetzt auch an den Kartons für Aachen gearbeitet, aber da von Jahr zu Jahr die eigentliche Ausführung auf den Wänden verschoben wurde, widmete sich Rethel auch der Arbeit an den Kartons nicht mit der Ausschließlichkeit, wie es unter anderen Umständen, wie er sie sich gedacht hatte, wohl geschehen wäre. Besonders war es ein ehrenvoller Auftrag, den die Stadt Frankfurt im Jahre 1839, also in Erkenntnis von Rethels künstlerischer Bedeutung, dem Dreiundzwanzigjährigen schon vor dem Aachener Siege übertragen hatte. Es war die Zeit, in der der große Saal im Römer zu Frankfurt mit den Bildnissen der deutschen Kaiser ausgeschmückt wurde, woran die bedeutendsten Künstler jener Tage mitarbeiteten. Rethel hatte man den Auftrag erteilt, vier Bildnisse beizusteuern: Philipp von Schwaben, Maximilian I., Karl V. und Maximilian II. Die Entwürfe zu diesen vier Bildnissen, die wir auf S. 75 u. 76 dieses Buches wiedergeben, weichen wesentlich ab von der endgültigen Ausführung, ganz besonders gilt dies von dem Bildnis Karls V. Während das fertige Gemälde den Staatsmann in seinen reifen Mannesjahren zeigt, erscheint der Kaiser auf diesem Entwurf mehr wie ein kluger und geistreicher Kavalier der gebildeten Zeit des Humanismus. Beim Bildnis Philipps von Schwaben stimmen Entwurf und Ausführung am meisten überein. Der Ausdruck des Gesichts ist im Entwurf freilich strenger und ernster als in der Ausführung, im übrigen aber können nur einige Abweichungen in der Ornamentierung des Gewandes festgestellt werden. Der Entwurf zum Bilde Maximilians I. scheint mir charakteristischer als das ausgeführte Gemälde. Das Reichsbanner mit seinem rassig gezeichneten, heraldischen Adler mit der deutschen Renaissancearchitektur und dem Blick auf Hochgebirge und Bergwald versetzt uns ganz anders in die Zeit dieses Förderers deutscher Kunst, der einen Dürer zu seinem Hofmaler ernannte, als die ziemlich belanglose Architektur im Hintergrunde des fertigen Gemäldes. Ob Rethel hier Einflüssen der Besteller wich oder ob er durch Vereinfachung des Hintergrundes die Hauptsache, das Bildnis, mehr zur Geltung bringen wollte, indem er einen ruhigen Hintergrund schuf, während die Ausführung des ersten Entwurfs eine starke, wechselnde Farbigkeit auch im Hintergrunde erheischt hätte, das mag dahingestellt bleiben. Was den Kopf des Bildnisses angeht, so wird beim Vergleich von Entwurf und Ausführung klar, daß der Künstler in letzterem demselben mehr geistige Bedeutung geben wollte; der Kranz in der Linken des Kaisers deutet im Ölbilde auf den Schützer der Künste und Wissenschaften, während die auf Berg und Wald deutende Linke im Entwurf mehr den Ritter und Jäger andeutet, wie auch die Tracht des Kaisers im Gegensatz zur Ausführung noch mehr den Ritter und Freund ritterlicher Spiele im Sinne des Teuerdank und Weiskunig andeutet. Im ganzen ist mir also wenigstens dieser Entwurf lieber, denn er zeigt uns den Kaiser mehr in der Vorstellung, wie er im Gedächtnis seines Volkes lebt. Zweifellos meinte Rethel mit den Änderungen Verbesserungen zu erreichen, und so ist dieses Werk wieder ein Beweis für die auch von Rethel festgestellte Tatsache, daß der Künstler bei der zeitraubenden Ausführung auf der Staffelei abgekühlt wird, das Verhältnis zu seinem Werke verliert und, in der Meinung zu verbessern, oft

die Ursprünglichkeit und damit das Beste gegenüber der geistigen Konzeption des Kunstwerkes verliert. Das Bildnis Maximilians II. ist das schwächste von diesen vier Kaiserbildern. Man hat den Eindruck, daß auch der Künstler mit diesem Kaiser, der in der Erinnerung des Volkes nicht lebendig geblieben ist und nur in den Büchern der Geschichte lebt, nicht viel anzufangen wußte. Während er im Entwurf wie ein gutmütiger deutscher Fürst erscheint, ist er in der Ausführung ganz der Habsburger spanischer Hofetikette geworden. Ungefähr gleichzeitig mit der Bestellung der Kaiserbilder erhielt Rethel von der Stadt Frankfurt den Auftrag, die Zeichnung „Ottos I. Versöhnung mit seinem Bruder Heinrich" als Ölbild auszuführen. Es hing ursprünglich auch im Römer in einem Bürgermeisterzimmer, bis es, um der Allgemeinheit zugängig zu werden, in die Galerie des Städelschen Institutes übergeführt wurde. In der Tracht, in den Physiognomien, in der Bewegung der Figuren und im architektonischen Hintergrunde nahm der Künstler auch in diesem Bilde mannigfache Änderungen gegenüber dem Entwurfe vor, und zwar — will mir scheinen — nicht zum Besten des Werkes. Die Figuren sind im Entwurf viel sprechender, während sie in der Ausführung als Ölbild beinahe theatralisch und posierend wirken. Gewiß sind die Figuren des Ölbildes unter Zuhilfenahme des lebenden Modells anatomisch richtiger gezeichnet, aber ausdrucksvoller und eindrucksvoller wirkt auch hier unzweifelhaft die erste Fassung, die unmittelbar das geistig Geschaute uns zeigt, demgegenüber das Ölbild redigiert und retuschiert wirkt. Hier ein intuitiv geschautes Leben, dort eine mit akademischen Mitteln gestaltete künstlerische Absicht.

Auch einen größeren illustrativen Auftrag führte Rethel nach den Zeichnungen am Nibelungenlied im Jahre 1841 und den folgenden Jahren aus: Zeichnungen zu Rottecks Weltgeschichte, an der unter anderem auch Ludwig Richter mitarbeitete. Die Originalzeichnungen hierzu sind wahrscheinlich in den Besitz des Verlegers übergegangen und müssen, wenn die Zeit sie nicht noch zutage fördert, als verloren gelten. Was uns in den Stahlstichen des Buches erhalten ist, sind kaum Andeutungen der Originale; die Handschrift des Künstlers ist unter der Hand des handwerksmäßig arbeitenden Stahlstechers völlig verwischt; sie sind ein unerfreulicher Anblick, und wenn man nicht in dem einzig im Stahlstich erhaltenen Aufbau der Kompositionen die Klaue des Löwen sähe, dadurch an anderes erinnert würde und mit einiger Phantasie sich die Originale rekonstruieren könnte, würde man an den glatten, harten Stahlstichen mit ihren ausdruckslosen, konventionellen Physiognomien kaum auf einen Künstler von Rethels Bedeutung schließen können. Manchen geschichtlichen Vorgängen, die den Künstler auch in anderen Werken beschäftigten, begegnen wir auch in diesen Illustrationen, so dem Moses, Hannibal, der Taufe Wittekinds, Rudolf von Habsburg im Kampfe mit den Raubrittern, Gustav Adolf, und es ist deshalb doppelt zu bedauern, daß die zweifellos wertvollen und bedeutenden Originale verschwunden sind, denn sie würden zu manchem interessanten Vergleich mit den anderen Behandlungen derselben Gegenstände anregen.



Verkleinerte Nachbildung des zweiten Blattes der Holzschnittfolge zum Liede „Ein' feste Burg ist unser Gott".

Im Jahre 1842 machte Rethel einen ersten Besuch in Dresden, wohin außer den bereits erwähnten Düsseldorfer Künstlern Hübner und Bendemann, mit denen er am Nibelungenwerke zusammen arbeitete, im Jahre 1844 auch sein Freund Robert Reinick übersiedelte. Möglich, daß auch Rethel eine Übersiedelung in die Kunststadt an der Elbe in Erwägung zog und das Terrain sondieren wollte. Er fühlte sich von vornherein dort wohl und kehrte später immer wieder gern zu den

Dresdener Freunden zurück. Der eingangs mitgeteilte Brief aus Dresden an seinen Bruder Otto ist uns ein trefflicher Bericht über das, was ihn in dieser Zeit künstlerisch bewegt und über die Wirkung, die Elbflorenz auf ihn gemacht hat.

In den Jahren 1842 bis 1844 führte er in sechs großen Aquarellen seinen Karthagerzug über die Alpen aus, dessen oben bereits einmal gedacht wurde. Es ist ein gewaltiges Werk, in dem er den Kampf des semitischen Kulturvolkes mit den Schrecken des unwegsamen Hochgebirges und seinen noch im Urzustande lebenden Bewohnern darstellt. Die zunächst bei seiner kräftigen, herben, künstlerischen Art befremdende Aquarelltechnik hatte er für diesen Zyklus wohl gewählt, weil er — ähnlich wie Schwind seine Märchenzyklen — die Bilder als Wandgemälde sich vorstellte und die glanzlose Aquarelltechnik der Entwürfe am ehesten im Kleinen eine Vorstellung gab, wie die Kompositionen als Freskogemälde im Großen wirken könnten.

Das Jahr 1844 brachte ihm die Erfüllung einer Künstlersehnsucht, die er mit so vielen deutschen Künstlern teilte, und die im Kreise der Nazarener, in dem er in Frankfurt lebte, besonders genährt wurde: eine erste Reise nach Rom und einen neun Monate währenden Aufenthalt daselbst. Einen besonderen Zweck verband er noch mit der Reise: das Studium der Freskobilder der italienischen Renaissance, um daraus womöglich Anregungen zu gewinnen für die technische Durchführung seiner Fresken im Saalbau zu Aachen. Besonders waren es die Stanzen des Raffael im Vatikan, denen er für solchen Zweck seine Aufmerksamkeit zuwandte, denn er gehörte durchaus nicht zu jenen Künstlern, die da meinen, in ihrer Eigenart Schaden zu leiden, wenn sie lernen an dem, was große Künstler vor ihnen geleistet und technisch erprobt haben. Dafür war seine Eigenart viel zu tief gewurzelt und gesundkräftig, als daß sie ihm hätte verlorengehen können, wie es denn überhaupt der Beweis für das Fehlen wirklicher Eigenart, also echten Künstlertums ist und ein Beweis dafür, daß durch Spintisieren des Verstandes solche mangelnde Eigenart ersetzt werden soll, wenn ein Maler fürchtet, solche durch Studium der vor ihm Gewesenen zu verlieren und in eitler Überhebung meint, die Welt der Kunst aus sich selbst neu erbauen zu können. Das gleiche gilt von allen Künsten. Der große Goethe, dessen Eigenart wohl auch von den Herostraten unserer Tage kaum bestritten wird, bekundet oft genug, wieviel er dem Studium der Vergangenheit — der Tradition — verdankt.

Die Auferstehung Christi, das große Altargemälde in der Nikolaikirche zu Frankfurt a. M., ist eine Frucht dieses römischen Aufenthaltes, den er sonst nicht als eine Zeit der Arbeit, sondern als eine solche des künstlerischen Ausspannens betrachtete, das er sich nach seinen bisherigen Erfolgen wohl leisten konnte, und als eine Zeit künstlerischen Genießens und Studierens vor den Werken der Alten, nicht nur in der Malerei. Gerade die gewaltigen Trümmer des alten Rom waren es, die ihn besonders anzogen und mit ihrer Monumentalität den auf das Monumentale und Gewaltige gerichteten Geist dieses Künstlers befruchteten.

Gerade dieses Frankfurter Altarbild, entstanden in der Zeit, da er täglich mit den großen Werken der italienischen Kunst sich beschäftigte, ist ein Beweis dafür, wie wenig sie in künstlerischer Beziehung irgendwelchen Einfluß auf ihn gewannen, vielmehr nur sein Gemüt bewegten und erhoben, ihn zu großen, künstlerischen Taten begeisternd. Dieser selbst im Physiognomischen vom typischen Christusbilde sich entfernende rein Rethelsche Auferstandene mit seinem Ausdruck nicht orientalisch-weichlicher Menschenliebe, sondern dem Blicke dessen, der ein großes, über das Denken der Sterblichen weit hinausreichendes Werk zu vollbringen hat, und das Erschrecken der Wächter am Grabe hat nichts, aber auch gar nichts von italienischer Kunst, führt vielmehr in seiner geistigen Ahnenreihe direkt auf Albrecht Dürer zurück, diesen jedoch ebensowenig nachahmend oder nachempfindend wie die großen Italiener. Es ist und bleibt, wie alles, was Rethel geschaffen, ein rein deutsches, eigenes Werk.

Mit der reinen Sinnenfreude eines gesund empfindenden Menschen gab er sich in Rom auch den von Poesie und Humor verklärten Freuden römischen Künstlerlebens hin. Er genoß die Zeit, und wie wert ihm die Erinnerung daran war, dessen ist ein Beweis, daß er in Tagen tiefer Niedergeschlagenheit mit seiner von langer Krankheit erstandenen jungen Frau in Rom wieder Heilung für Leib und Seele suchte.

Nach seiner Heimkehr wandte er sich mit großer Energie wieder den Vorarbeiten für die Aachener Fresken zu, in der Erwartung, daß doch nun endlich mit deren Ausführung bald müsse begonnen werden. Auf der Wand seines Ateliers machte er einen Versuch in der Freskotechnik, indem er den Hirten aus seinem Bilde „Kaiser Max auf der Martinswand“ lebensgroß als Fresko auf die Wand malte, ein Bild, das später aus der Wand gesägt und ins Städelsche Institut überführt wurde. Solchen Vorarbeiten und der Ausführung der Kartons für die Aachener Fresken gehörte nun seine Zeit und Arbeit in den nächsten Jahren fast ausschließlich, bis er endlich im Jahre 1847 mit der Ausführung auf der Wand beginnen konnte, nachdem die baulichen Arbeiten im Saale

zwar nicht beendet, aber so weit gefördert waren, daß einige Wandflächen für die Arbeit des Künstlers zur Verfügung standen. Um nun endlich den Stein ins Rollen zu bringen, entschloß sich Rethel noch zu persönlichem Eingreifen. Friedrich Wilhelm IV. hatte Interesse für die Aachener Pläne gezeigt und durch dessen Eingreifen hoffte der Künstler die Sache fördern zu können. So entschloß er sich im Jahre 1846 zu einer Reise nach Berlin, um beim König seine Sache persönlich zu betreiben. Er erreichte auch seinen Zweck, und in lang ausgedehnter Audienz durfte er dem kunstliebenden König seine Entwürfe vorlegen und ihm von seinen Plänen und Schmerzen berichten. Auch in der Berliner Künstlerschaft wurde er mit großer Anerkennung und Freundlichkeit aufgenommen. Man feierte ihn als einen anerkannt Großen, und der Künstlerverein machte ihm, als Huldigungsgabe, eine Zeichnung Chodowieckis zum Geschenk. Wer denkt da nicht vergleichend an die ganz andere Behandlung, die dem damals gerade seine Künstlerlaufbahn an der Düsseldorfer Akademie beginnenden doch nicht minder großen Anselm Feuerbach in der Folge, als Rethel gar zu früh vom künstlerischen Schauplatz abgetreten war, in Berlin zuteil geworden ist?

Wie ein künstlerisches Martyrium hatte Rethel die sieben Jahre des Wartens empfunden, und als er endlich beginnen konnte, war die Begeisterung für das Werk erloschen, und nur mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit übertrug er auf die Wand und setzte in Farbe, was er in der Zeit der Begeisterung für diese Aufgabe erst in den Entwürfen und dann in den Kartons niedergelegt hatte. So sehen wir ihn von 1847 ab regelmäßig im Sommer in Aachen an den Fresken malend, während der Winter wieder in Düsseldorf und bald auch Dresden immer noch der Kartonarbeit, aber nun auch bald wieder anderen großen Werken gehörte. Ob es die Veränderungen im Frankfurter Kunstleben — die Nazarener hatten das Städelsche Kunstinstitut verlassen, und Lessing war an Veits Stelle getreten — waren, die Rethel veranlaßten, nicht wieder nach Frankfurt zurückzukehren, oder ob Familienrücksichten mitsprachen — Mutter und Schwester lebten nun in Düsseldorf — genug, wir sehen ihn im Winter 1847 auf 1848 wieder in der Kunststadt am Niederrhein, nachdem er im Sommer 1847 als erste der Fresken „Kaiser Ottos III. Besuch in der Gruft Karls des Großen“ auf die Wand gemalt hatte, nicht ohne mit technischen Schwierigkeiten in der ungewohnten Technik zu kämpfen und Enttäuschungen zu erleben bei Befolgung der technischen Ratschläge, die ihm die Frankfurter Freunde aus ihrer älteren technischen Erfahrung heraus auf Anfragen erteilt hatten.



Verkleinerte Nachbildung des dritten Blattes der Holzschnittfolge zum Liede „Ein' feste Burg ist unser Gott“.

Im Sommer 1848 wird in Aachen das Bild, das den Sturz der Irminsäule und die dadurch zum Ausdruck gebrachte Besiegung der Sachsen durch Karl den Großen darstellt, auf die Wand gemalt. Dann geht Rethel für Herbst und Winter nach Dresden, wo sich die Protestanten aus dem ehemals Düsseldorfer Künstlerkreis, und unter ihnen auch sein Freund und ehemaliger Düsseldorfer Ateliergenosse Robert Reinick, zusammengefunden hatten. Als Akademiedirektor wirkte damals in Dresden der Protestant Schnorr von Carolsfeld, den man von München berufen hatte; auch Ludwig Richter, als Katholik geboren und mehr und mehr zum konfessionslosen Christen im Sinne frommen Urchristentums geworden, vertrat in seiner Kunst in Dresden einen Geist, der dem protestantischen Empfinden viel näher stand mit seiner schlichten Natürlichkeit und bürgerlichen Herzlichkeit als dem mystischen Geiste der Nazarener, mit denen er einst in Rom geschwärmt hatte. Auch der religiös veranlagte Rethel sprach es aus, daß er

seiner inneren Art in diesem protestantischen Kreise mehr glaubte folgen zu können als am katholischen Rhein und unter den etwas muckerischen Nazarenern zu Frankfurt. Die Liebe seiner Jugend zu den Nazarenern war seelisch also überwunden und eine innere Trennung aus zwingender seelischer Notwendigkeit erfolgt, trotzdem sich Rethel noch als getreuer Schildknappe vor Veit gestellt hatte, als dieser die Leitung des Städelschen Instituts niederlegte und in das deutsche Haus nach Sachsenhausen übersiedelte, da mit Lessing der Geist einer neuen, freilich nicht besseren Zeit in Frankfurt einzog, der auch einen Schwind sehr bald wieder vom Main vertrieb. Ein äußerer Bruch oder auch nur eine zum äußern Ausdruck gebrachte Erkaltung seiner Beziehungen zu dem Frankfurter Kreise ist dabei niemals eingetreten. Die Freundschaft seines warm empfindenden Herzens mußte schließlich künstlerischer Überzeugung weichen, die ihn in den Kreis von Gleichstrebenden trieb, als welcher die Künstlergemeinde ihm erschien, die sich in Dresden zusammengefunden hatte.

Neben der Weiterarbeit an den Kartons für Aachen waren es besonders die Entwürfe für eine Reihe von Darstellungen, die als Volkskunstblätter in der damals neubelebten Holzschnittechnik vervielfältigt werden sollten, die Rethel in den nächsten Jahren in Dresden beschäftigten, die seine Kunst zuerst volkstümlich und ihn in weiten Kreisen bekannt machten und die es eigentlich auch heute noch sind, die sein Andenken im großen Publikum wach erhalten haben. Diese Rethelschen Entwürfe für den Holzschnitt verlangen eine Technik, die direkt auf die große Tradition dieser Kunst zurückgeht, die wir aus dem 16. Jahrhundert übernommen haben und die nach dem Verfall des Holzschnittes jahrhundertelang geruht hat. Kein anderer als Albrecht Dürer ist es, der Rethel hierbei Vorbild war, und seiner gewaltigen Art konnte auch nur ein so markiges Ausdrucksmittel wie diese Art der Holzschnittechnik gerecht werden, für die kein Künstler seiner Zeit in Art und Wesen in gleichem Maße vorherbestimmt zu sein schien. In Dresden lebte neben ihm der volkstümlichste Künstler, der sich des neubelebten Holzschnittes bediente und die Werke seiner Hand in Tausenden von Abdrücken bis in die Hütte des kleinen Mannes wandern ließ: Ludwig Richter. So sehr beide Künstler sich gegenseitig achteten und anerkannten und so sehr sie in ihrer tiefinnerlichen Religiosität einander nahestanden, so verschieden sind sie in ihrem Temperament und damit in ihrer Kunst. Die Holzschnitte nach Ludwig Richters Zeichnungen sind etwas völlig anderes als die Blätter, die Rethel auf diesem Gebiete schuf. Richter ging auf Flächenwirkungen, besonders auf starke Kontrastierung von Licht und Schatten aus, und dadurch erreicht er die Sonnigkeit in seinen Blättern. Er knüpfte wohl auch an die Alten an, und wir wissen, daß Dürers Holzschnittfolge zum Marienleben ständig auf seinem Arbeitstische lag. Aber er entwickelte die Technik weiter und wurde in Deutschland zum Schöpfer des Faksimileholzschnittes, der eine ziemlich frei behandelte, auf Licht- und Schattenwirkung ausgehende Federzeichnung mit starker Kreuzlage der Linien in den Schattenpartien, die Wirkungen bis zum tiefen Sammetschwarz zuließen, mit einem Arsenal verschieden zugespitzter dreikantiger Stahlstichel möglichst getreu auf dem Holzstock nachzustechen suchte, indem die weiß bleibenden Teile der Zeichnung aus dem Grunde des Holzstockes herausgeschnitten wurden, so daß schließlich die Zeichnung allein in erhabenen Linien stehenblieb und, eingeschwärzt, einen Abdruck auf Papier ergab, dessen Ziel es war, der Federzeichnung des Künstlers möglichst genau zu gleichen. Freilich nötigten die technischen Möglichkeiten des Holzschnittes den Künstler auch hier, eine gewisse Strenge der Linienführung walten zu lassen, und eine absolute Freiheit der Linienführung, wie sie dem Malerradierer, der mit der Stahlnadel wie mit einem Bleistift in den Harzätzgrund der Kupferplatte seine Zeichnung zieht, möglich ist, war im Holzschnitt nicht zu erreichen, wenngleich die Ausbildung, die unter dem Einfluß Adolf Menzels dem Faksimileholzschnitt gegeben wurde, dem schon ziemlich nahekam.

Im Gegensatz zu den stark kontrastierenden Schwarzweißwirkungen des neueren Faksimileschnittes ging Rethel planmäßig in seinen Blättern auf rein lineare Wirkungen aus. Bei den Alten war diese lineare Wirkung begründet in der Technik des Holzschnittes, die sie anwandten; denn sie schnitten mit einem Messer in Langholz, d. h. in Platten, die aus einem längs der gewachsenen Faser des Baumes geschnittenen Brett genommen waren, und zwar war dies meist Birnbaumholz. Der neuere Holzschnitt dagegen arbeitete mit den oben schon erwähnten, dreikantigen, schräg zugeschliffenen Sticheln in Hirnholz, d. h. in Platten, die aus quergeschnittenen Scheiben des Baumes gefertigt waren, und zwar aus Buchsbaum. Solche Buchsbaumplatten sind aus vielen kleinen Stücken zusammengeleimt, da es Buchsbaum von großem Durchmesser, der die Herstellung großer Platten aus einem Stück ermöglichte, nicht gibt. In solchem Hirnholz sind auch die kleinsten stehengelassenen Punkte und feinsten Linien widerstandsfähig gegen Druck und deshalb abdruckfähig, während solche feinen Linien und Punkte aus Langholz geschnitten, beim Druck wegbrechen würden. Bei späten Abdrucken vielbenutzter Platten alter Holzschnitte finden wir denn auch häufig trotz der derberen Linien solche

ausgebrochene Stellen. Damit mußte der Künstler rechnen, und er konnte demnach nur auf derbere Linien und demgemäß derbere Wirkungen ausgehen. War sonst bei den Alten diese derbere Wirkung in der Technik des Holzschnittes begründet, so war es bei Rethel nicht nur Anknüpfung an die Tradition der großen Zeit des Holzschnittes, sondern bewußte künstlerische Absicht, was ihn veranlaßte, im Stile der Alten zu arbeiten, denn die monumentalen linearen Wirkungen, die er erstrebte, verlangten auch einen kräftigen Strich. Das Hirnholz, das auch für seine Holzschnittblätter verwendet wurde, hatte deshalb für ihn, der die technischen Möglichkeiten, die es dem Langholz der Alten gegenüber bot, nicht ausnutzte, nur den Vorteil, daß der Holzschneider jeder feinen Kurve der Zeichnung nachgehen konnte, was beim Schneiden in Langholz nicht in gleichem Maße möglich war. Wohl verwendete auch Rethel in den Schattenpartien die Kreuzlagen der Linien mehr als die Alten, was ihm durch die Verwendung von Hirnholzplatten erleichtert wurde, aber nicht zur Erzielung starker Kontrastwirkungen, d. h. starker Schattenpartien, vielmehr wirken seine Holzschnittblätter in den Schattenpartien eher tonig, d. h. auf weite Entfernung gesehen, die die Kreuzlagen zu Flächen zusammengehen läßt, etwa wie leicht getuschte Federzeichnungen. Das Dominierende bleibt dabei aber immer die Linie und nie die Fläche. Die Kraft der Linienführung ist es, die seinen Blättern Reiz und Größe verleiht.

Neben den drei mächtig wirkenden Holzschnitten zu Luthers Kampflied „Ein' feste Burg ist unser Gott" sind es besonders die Todesbilder Rethels, die seinen Namen durch die volkstümliche Holzschnittkunst in weitestem Kreise bekannt machten. Ob es schon die Ahnung eines frühen Endes war, die ihn sich so häufig mit dem Gedanken an Tod und Vergänglichkeit beschäftigen ließ, oder war es das starke dramatische Element, das diese Darstellung des personifizierten Todes und des Sterbens stets in sich trägt, das seinem Wesen und künstlerischen Wollen so sehr entsprach und das auch den meisten anderen Werken seiner Hand das charakteristische Gepräge gab? Es mag wohl beides zusammengewirkt haben, denn die Krankheit des Geistes, der er schließlich erlag, fing schon gegen Ende der vierziger Jahre an, sich als schleichendes Übel bemerkbar zu machen, und wir begegnen jetzt schon oft auch in seinen Briefen Stimmungen der Verzagtheit und einer gewissen Lebenssattheit, die seinen früheren Jahren fremd waren, ohne daß freilich solche Stimmungen in einem Nachlassen seines künstlerischen Könnens zum Ausdruck kamen.

Das mächtigste Werk in dieser Reihe der Todesbilder ist die aus sechs Blättern bestehende Folge „Auch ein Totentanz", in der der Künstler, um dessen Wohnung in Dresden die Revolutionskämpfe des Mai 1848 getobt hatten, die Revolution in aller ihrer Furchtbarkeit schildert, wie wir sie soeben erst erlebt haben, so daß uns die Holzschnitte anmuten wie eine grausige Ballade auf die kommunistischen Straßenkämpfe unserer Tage und der lebenden Generation, die das alles miterlebt hat, deshalb besonders zu Herzen gehen werden. Der Tod ist in diesen Bildern der kommunistische Verführer, der dem verblendeten Volke das Schwert der Gerechtigkeit preisgibt, es in Kampf und Verderben lockt und dann hohnlachend als der alleinige Sieger wieder von dannen reitet. Wir geben im Bilderteil Nachbildungen der Originalentwürfe dieser sechs Bilder. Rethels Freund, Robert Reinick, begleitete die bildlichen Darstellungen mit wuchtigen Versen. Wir setzen sie als beste Interpretation der Zeichnungen hierher.

1. Blatt.

„Freiheit, Gleichheit und Brüdersinn,
Du alte Zeit, fahr hin, fahr hin!"
Solch Schrei durchdringt der Völker Rund.
Da tut sich auf der Erde Grund,
Es steigt herauf ein Sensenmann,
Der merkt, sein Erntetag bricht an,
Und wie er steigt ans Licht hervor,
Drängt sich um ihn ein Weiberchor,
Sein Rüstzeug bringen sie heran,
Daß er sein Werk beginnen kann.

Gerechtigkeit gebunden ist,
Das Schwert stahl ihr die schlaue List,
Die Lüge nahm die Wag' ihr fort,
Sie bieten's dem Gesellen dort.
Den Hut reicht ihm die Eitelkeit,
Die Tollheit hält ihr Roß bereit,
Die Blutgier bringt die Sense her,
Das ist des Schnitters beste Wehr.
Ihr Menschen, ja, nun kommt der Mann,
Der frei und gleich euch machen kann.

2. Blatt.

Der Morgen schaut vom Himmelszelt
So klar wie sonst auf Stadt und Feld,
Da trabt mit wilder Hast heran
Der Freund des Volks, der Sensenmann;
Zur Stadt lenkt seinen Gaul er hin,
Schon ahnt er reiche Ernte drin.
Die Hahnenfeder auf dem Hut
Glüht in der Sonne rot wie Blut,
Die Sense blitzt wie Wetterschein,
Es stöhnt der Gaul, die Raben schrein.

3. Blatt.

Er ist am Ziel. — Sieh, gleich am Tor
Die Schenk' und mancher Gast davor;
Beim Branntwein frecher Lieder Klang
Und wüst Gelächter, Spiel und Zank.
Er tritt heran mit schlauem Blick
Und ruft: „Aufs Wohl der Republik!
Was gilt noch eine Krone viel?
Nicht mehr als wie ein Pfeifenstiel.

Zum Spaß will ich's beweisen euch,
Gebt acht!" Er holt die Wage gleich,
Hält sie am Zünglein, statt am Ring,
Sie merken's nicht, sie freut das Ding.
Sie schrein: „Das ist der rechte Mann!
Dem folgen wir, der führt uns an!"
Du blindes Weib, was schleichst du fort?
Siehst mehr du als die andern dort?

4. Blatt.

„Freiheit, Gleichheit und Brüdersinn!"
Der Schrei wälzt durch die Stadt sich hin.
„Zum Rathaus!" Horch, der Steinwurf saust.
„Hoch Republik!" Die Flamme braust.
„Zum Markt, zum Markt!" Da steht er schon,
Der Held der Revolution!
„Hört ihn!" Stumm alles wie ein Grab,
Er aber reicht das Schwert herab
Und hält es allem Volk bereit,
Die List nahm's der Gerechtigkeit.
Er schreit: „Du Volk, dies Schwert ist dein,
Wer sonst kann richten? Du allein!
Durch dich spricht Gott, durch dich allein!"
„Blut, Blut!" viel tausend Kehlen schrein.

5. Blatt.

„Zur Barrikade! Pflaster auf!"
Da steht der Bau und obendrauf
Er, den zum Führer sie ernannt,
Die blut'ge Fahn' in fester Hand.
Kartätschen pfeifen, hei, das kracht,
Sie stürzen rings, er aber lacht.
„Jetzt lös' ich mein Versprechen euch,
Ihr alle wollt mir werden gleich!"
Er hebt sein Wams, und wie sie's schaun,
Da faßt ihr Herz ein eisig Graun,
Ihr Blut strömt, wie die Fahne rot,
Der sie geführt, es war der Tod.

6. Blatt.

Der sie geführt, es war der Tod,
Er hat gehalten, was er bot,
Die ihm gefolgt, sie liegen bleich
Als Brüder alle frei und gleich.
Seht hin, die Maske tat er fort,
Als Sieger hoch zu Rosse dort
Zieht, der Verwesung Hohn im Blick,
Der Held der roten Republik.

Die Wirkung dieser Holzschnitte war eine spontane und gewaltige; schnell kamen die Blätter allenthalben im Lande herum und veranlaßten den Verleger, um die weiteste Verbreitung und Wirkung zu fördern, eine Ausgabe aller sechs Holzschnitte auf einem großen Folioblatte zu veranstalten, die erschien unter dem Titel: „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848". So konnte es denn auch nicht ausbleiben, daß diese Arbeit dem Künstler in den Kreisen der Revolutionäre manche Anfeindung eintrug und man sich beeilte, ihn zum Reaktionär und Schrittmacher fürstlicher Willkürherrschaft zu stempeln, während er — wie die meisten Künstler im Herzen unpolitisch — ein durchaus freiheitlich empfindender Mann war und unter dem furchtbaren Eindruck des Erlebten nur die Dichterworte paraphrasieren wollte:

„Weh denen, die dem ewig Blinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn,
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
Und äschert Stadt und Länder ein."

oder:

„Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn."

Wir, die wir berechtigten Freiheitsdrang und die ehrliche Absicht der Volksbeglückung ausarten sahen zu den grausigen Mordtaten einer entmenschten Verbrecherbande, die im Blutrausch schwelgte und vorgab, all diese Verbrechen zum Wohle des Volkes zu begehen, können auch das Empfinden des Künstlers, aus dem dieses Werk geboren wurde, wohl nachfühlen.

Dieser Totentanzfolge schließen sich an die drei Blätter „Der Tod als Würger", „Der Tod als Freund" und „Der Tod als Diener". Die Blätter reden so stark ihre eigene, künstlerische Sprache, daß es unnötig erscheint, diese noch mit Worten zu begleiten, die die Wirkung nur abschwächen könnten. Es sei deshalb nur erwähnt, daß das Blatt „Der Tod als Würger" entstand unter dem Eindrucke der Schilderung des Ausbruchs der Cholera in Paris im Jahre 1831, die Heinrich Heine in der Augsburger Allgemeinen Zeitung gab und die dann Aufnahme fand in Heines Werken, in denen der Künstler diese Schilderung gelesen hatte. Sie lautet:

„Ihre (der Cholera) Ankunft war den 29. März offiziell bekanntgemacht worden, und da dieses der Tag der Mi-carême und das Wetter sonnig und lieblich war, so tummelten sich die Pariser um so lustiger auf den Boulevards, wo man sogar Masken erblickte, die in karikierter Mißfarbigkeit und Ungestalt die Furcht vor der Cholera und die Krankheit selbst verspotteten. Desselben Abends waren die Redouten besuchter als jemals; übermütiges Gelächter überjauchzte fast die lauteste Musik; man erhitzte sich beim Chahut, einem nicht sehr zweideutigen Tanze; man schluckte dabei allerlei Eis und sonstiges kaltes Getränk — als plötzlich der lustigste der Harlekine eine allzu große Kühle in den Beinen verspürte und die Maske abnahm, und zu aller Welt Verwunderung ein veilchenblaues Gesicht zum Vorschein kam. Man merkte bald, daß solches kein Spaß sei, und das Gelächter verstummte, und mehrere Wagen voller Menschen fuhr man von der Redoute gleich nach dem Hotel Dieu, dem Zentralhospitale, wo sie in ihren abenteuerlichen Maskenkleidern anlangend gleich verschieden. Da man in der ersten Bestürzung an Ansteckung glaubte und die älteren Gäste des Hotel Dieu ein gräßliches Angstgeschrei erhoben, so sind jene Toten, wie man sagt, so schnell beerdigt worden, daß man ihnen nicht einmal

die buntscheckigen Narrenkleider auszog, und lustig, wie sie gelebt haben, liegen sie auch im Grabe."

Die Zeichnung „Der Tod als Diener" geht auch, gleich dem Totentanz, auf ein eigenes Erleben des Künstlers zurück, denn in Dresden war er im Hause des Doktor Carus Zeuge gewesen, wie ein Vorleser durch einen Schlagfluß plötzlich aus dem Leben abberufen wurde.

So steht Rethel als Darsteller des Todes völlig ebenbürtig neben seinem großen Vorgänger, dem Schöpfer der berühmten Holzschnittfolge „Der Totentanz", Hans Holbein.

Der große Erfolg dieser volkstümlichen Holzschnittblätter und die Erkenntnis, daß die Holzschnittechnik mit ihrer Forderung nach Vereinfachung und Betonung des Wesentlichen seiner Art besonders gemäß wäre und sich in hohem Maße dazu eignete, monumentale Wirkungen, auf die er ausging, in kraftvoller Linienführung zum Ausdruck zu bringen, legten Rethel Anfang der fünfziger Jahre den Gedanken nahe, in Aachen gemeinsam mit seinem Bruder, dem Maler Otto Rethel, eine Werkstatt für den Holzschnitt zu errichten und diese besonders mit der Nachbildung von Werken seiner Hand zu beschäftigen, die dann in größerer Zahl für diesen Zweck geschaffen werden sollten. Die folgenden Ereignisse ließen aber diesen Plan nie zur Ausführung kommen, trotzdem Rethel vom Bibliographischen Institut den Auftrag erhalten hatte, 200 Holzschnitte für eine Bilderbibel zu liefern. Dieser Auftrag wurde indessen nie ausgeführt, die wenigen Rethelschen Holzschnitte in einer vom Verlage Cotta herausgegebenen Bilderbibel dürften ursprünglich auf Grund dieses Auftrags entworfen worden sein. Noch bewahrt die Nationalgalerie zu Berlin einen Buchsbaumholzstock mit einer von Rethel gezeichneten Darstellung zu den Fröschen des Aristophanes. Dieses Werk, wohl auch der Beginn eines unausgeführt gebliebenen Verlegerauftrags, beweist, was alles hätte entstehen können, wenn der Plan, eine eigene Holzschnittwerkstatt zu errichten, zur Ausführung gekommen wäre und wenn Rethel dafür geistesverwandte, geschickte Holzschneider gefunden hätte, die nichts von seinen Zeichnungen während der Arbeit unter den Tisch fallen ließen und keiner seiner kräftigen Linien Kraft und Eigenart genommen hätten, wie es leider bei der Nachbildung bedeutender Künstlerzeichnungen durch den Holzschnitt so oft geschah und worüber z. B. auch Ludwig Richter so oft bittere Klage führte. Gewiß hatte Rethel das Glück, die Ausführung seiner dafür geschaffenen Zeichnungen in die Hände der besten Künstler des Holzschnittes gelegt zu sehen, und doch, wenn wir diese Originalzeichnung zum Aristophanes auf dem Holzstock betrachten, gewinnen wir die Überzeugung, daß trotzdem manches von Rethelscher Kraft und Größe über der Ausführung des Schnittes noch verlorengegangen ist, denn die Eigenart und Gewalt eines nur für den Holzschnitt geschaffenen Werkes, wie sie diese Aristophaneszeichnung dokumentiert, kommt so restlos in keinem der ausgeführten Holzschnitte zum Ausdruck. Um so mehr wird es der Kunstfreund begrüßen, in unserem Buch die Originalzeichnungen zu diesen berühmten Holzschnittblättern zu finden, die des Künstlers Handschrift völlig unverfälscht zeigen.

Eine Ehrung, die in so jungen Jahren wohl kaum einem Künstler sonst zuteil wurde, brachte Alfred Rethel das Jahr 1850, in welchem er zum Ehrenmitglied der Münchener Akademie ernannt wurde.

Die Anzeichen einer beginnenden Gemütskrankheit machten sich um das Jahr 1850 schon gelegentlich bemerkbar, ohne indessen von ihm selbst und seiner Umgebung als solche erkannt zu werden. Erst wir Nachlebenden, die wir sein Schicksal kennen und das wissen, was für ihn und die Seinen damals noch Zukunft war, finden sie in seinen Briefen und in Zuständen tiefer seelischer Niedergeschlagenheit, die sich von Zeit zu Zeit schon damals wiederholten.

Ein letzter Abendsonnenschein des Glückes sollte ihm, der doch erst im Mittag seiner Mannesjahre stand, noch beschieden sein, ehe er in Nacht versank. In Dresden verkehrte er im Hause des Malers und Kupferstechers Grahl, eines sehr vermögenden Mannes, der ein prächtiges, von dem genialen Gottfried Semper erbautes Haus daselbst bewohnte. Die siebzehnjährige Tochter Marie hatte es dem von Frauenliebe bis dahin noch nie dauernd gefesselten Manne angetan. Trotz anfänglichen Widerstandes des Vaters gelang es ihm schließlich, das schöne und kluge Mädchen zu gewinnen und die Braut heimzuführen. Wie es geistig und seelisch um ihn bestellt war und was er von dieser Ehe für die Gesundung seines kranken Gemütes erhoffte, das zeigen die Briefe, die er aus Aachen, wo er nur noch unter großer Selbstüberwindung bei der Arbeit an den Karlsfresken war, an die Braut nach Dresden richtete. Sie zeigen geradezu beängstigend, wie es mit seinem einst so hochgemuten Geiste bergab ging. Hier einige Auszüge aus diesen Briefen.

An die Braut:

Aachen, 11. Mai 1851.

„. . . auch in bezug auf meine Kunst wirst Du von Einfluß sein. Dich sehe ich gleichsam als die sicherste Vermittlung in meinem Zerwürfnis mit derselben — seit mehreren Jahren erschien mir dieselbe nicht mehr als ein freudiger Beruf — vielmehr als eine ernst drückende Pflicht — der Ehrenteil, den ich mir errang, statt mich zu erfreuen, erhöhte meine Unruhe und gab doch nichts für die Seele, für das Herz; auch die Unzufriedenheit eines steten Strebens in derselben war mir nicht mehr ein Sporn, sondern ein Hemmschuh, das fröhliche Bild eines immer-

während fröhlichen Kunstlebens voll Schwung und Poesie war zerrissen, und ich wußte nichts mehr mit dem höheren Lohn meines Strebens anzufangen. Anders wird es gewiß jetzt, und frank und fest überzeugt bin ich, an Deiner Seite, Du liebe Mitträgerin meines zukünftigen Schicksales, meine Kunst wieder liebend und anerkennend zu begrüßen und sie als das Werteste, was ich besitze, Dir zuzuführen, Dir zu weihen . . ."

Aachen, auf dem Rathaus, Montag nachmittag, 25. Mai 1851.

„. . . so glaube ich nicht, in meinem Seelenzustande zu weit zu gehen und im vollen Wissen, wie die Vollendung dieses vierten Bildes (Einzug in Pavia) von Einfluß auf die Erreichung meines sehnlichen Zieles und auf die Entwickelung der nächsten Jahre ist — da nämlich ich zeitig im Spätsommer oder höchstens Anfang Herbst auch deshalb fertig sein muß, damit die Restauration des ganzen Saales noch in diesem Herbst beginnen kann. — Ich fühle mich von dieser Aufgabe sehr, sehr gedrückt, sie ist wirklich zu kolossal, und tut entschieden mir an der frohen Seite meines Lebens Abbruch — es steigen seltsame Gedanken in mir auf, diesen Auftrag in der andern Hälfte für mich unschädlicher zu machen . . ."

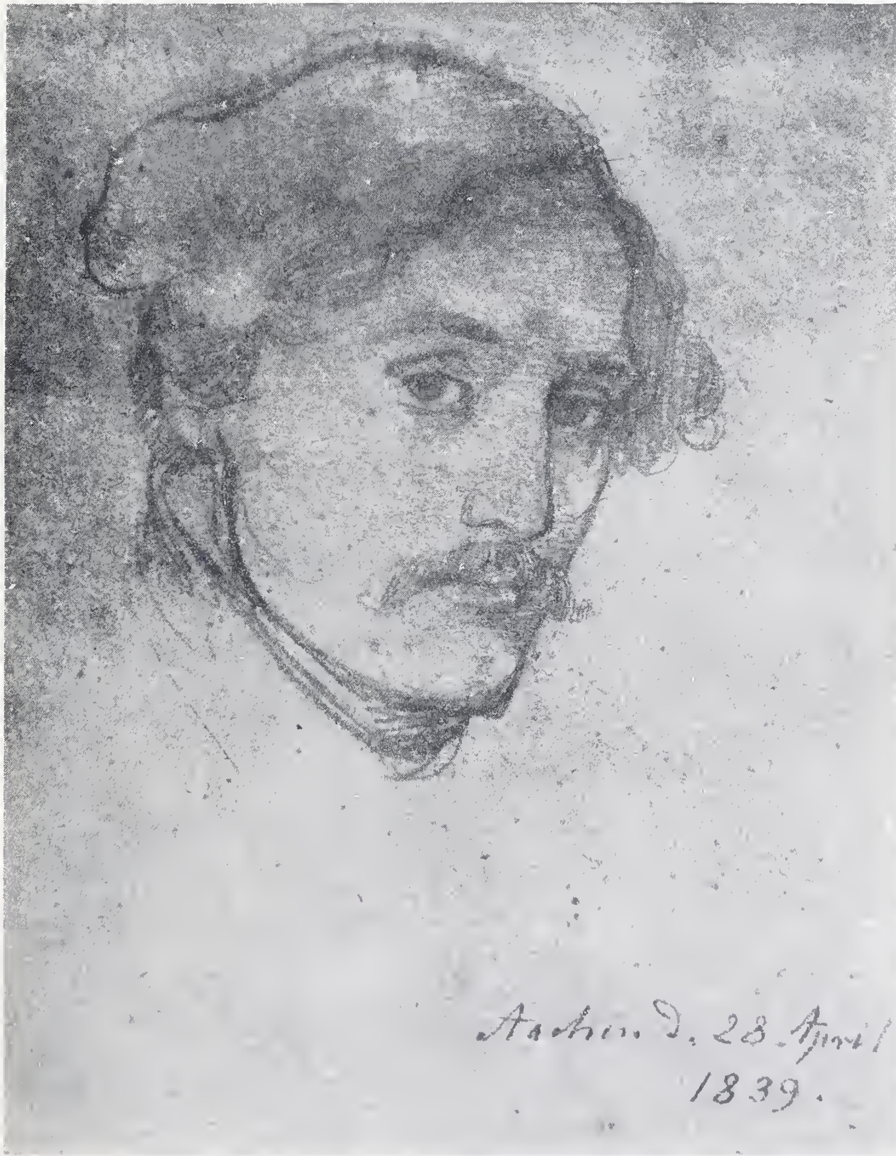
Aachen, Samstag morgen 1/26 Uhr, 28. Juni 1851.

„. . . mit der größten Mühe erfülle ich meine drückende Pflicht und erscheint mir diese Aufgabe, nach der ich wahrhaftig nicht gebuhlt habe, von Jahr zu Jahr immer mehr als eine schwere Last, als Zerstörerin meiner Lebensfreuden! Ich leugne nicht mehr, daß tief in meinem Innern längst das bestimmteste Verlangen sich eingefunden, mich von diesem Druck loszumachen, und meine Kunst wieder freier zu meiner und anderer Lust und Freude ausüben zu können — es ist nach dem angestrengtesten Bemühen und den empfindlichsten Opfern in einer langen Reihe von Jahren meiner wichtigsten Zeit ein Resultat erzielt, welches mich im Herzen nicht erfreut, und abgesehen von dem glücklichen Augenblick, wo mir konkurrierend dieser Auftrag zuteil wurde, ist mir die Erinnerung an den Fortgang desselben eine Kette von immerwährenden Unannehmlichkeiten, Täuschungen und rechter Bitterkeit für mein Leben, so daß mir ist, als wenn ich längst einer höheren Bestimmung folgend, dieses scheinbare Glück hätte meiden sollen. Der Himmel ist nicht helfend dabei . . ."

Am 17. Oktober 1851 schließt er den gar so kurzen Bund fürs Leben mit Marie Grahl. Aber als ob das Schicksal ihm, der seinem Volke und der Menschheit gehört, kein bürgerliches, menschliches Glück gönnen wollte, wirft es die junge Frau, wenige Tage nach der Hochzeit, aufs Krankenlager. Monatelang schwebte sie, am Typhus erkrankt, zwischen Tod und Leben, und grausam ward der jungen Seligkeit der Neuvermählten, die nun sofort wieder getrennt wurden, ein Ende gemacht. Was Rethel in diesen Monaten gelitten, davon wird sich der menschlich Fühlende ein Bild machen können. Welchen tödlichen Einfluß dieses monatelange Bangen zwischen Furcht und Hoffnung auf sein krankes Gemüt ausüben mußte, das ist nur gar zu verständlich. Endlich überwand die gesunde Natur der jungen Frau die Krankheit, und sie erstand im Frühjahr 1852 vom Krankenlager. Nachdem der Sommer körperliche Erholung gebracht und Rethel selbst wegen seines nun schon als Krankheit erkannten Gemütsleidens einen Nervenarzt befragt hat, entschließt man sich im Herbst 1852 nach Rom zu reisen, um in der Ewigen Stadt in Ruhe und Frieden sich von dem überstandenen Schrecken völlig zu erholen. Ein seliger Winter vergeht hier dem noch ahnungslosen Paare. Die junge Frau merkt nicht den rapiden Verfall des Gatten, dessen krankhafte Gemütszustände sie für künstlerische Eigenarten hält. Im Frühjahr 1853 wird ihnen ein Töchterchen geboren — die letzte Freude, die dem im Gemüte schwer kranken Künstler beschieden war; der Schwiegervater kommt und holt die jungen Eltern heim. Langsam reist man mit einer Amme für das Neugeborene durch Italien heimwärts. In Dresden nimmt der junge Gatte Abschied, um die Mutter in Düsseldorf zu besuchen und seinen Arzt in Köln zu konsultieren. Der Abschiedsgruß, den die junge Frau dem Scheidenden zuwinkte, sollte der letzte fürs Leben sein. Er kehrte nie wieder von dieser Reise zurück. Einige Jahre noch verbrachte er in geistiger Umnachtung als gutartiger Kranker unter der Pflege von Mutter und Schwester in Düsseldorf, bis am 1. Dezember 1859 das Licht, das einer Welt geleuchtet, für immer erlosch.

Die Abbildungen in unserem Buche geben Kunde davon, womit Rethel sich in den letzten Jahren vor seiner geistigen Umnachtung, neben der Hauptarbeit an den Aachener Fresken, noch beschäftigte, und sie zeigen, daß die künstlerische Kraft bis zuletzt ungebrochen ausgehalten hat. Die Zeichnungen zur Legende von Saulus-Paulus, ein Blatt wie „Der Fahnenträger", der sich, in sein Banner gehüllt, in den Strom stürzt, um dieses nicht in die Hände der Feinde fallen zu lassen, die prächtige Zeichnung, die Heinrich den Finkler darstellt, dem die Boten des Reiches die deutsche Kaiserkrone überbringen, die dramatische Szene, wie Bischof Ambrosius dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche verwehrt und vor allem die noch 1852 entstandene dritte Fassung von „Frauenlobs Begräbnis" zeigen den Künstler auf der gleichen Höhe seines Schaffens wie in den Tagen der Vergangenheit, da die großen Werke entstanden, die ihn unsterblich gemacht haben.

Lange war Alfred Rethel bei seinem Volke, dem er so früh entrissen wurde, nahezu in Vergessenheit geraten, erst die letzten beiden Jahrzehnte haben ihn wieder mehr in die Erinnerung gebracht. Da seine Fresken, die Hauptarbeit seines Lebens, nur der genießen kann, der eine Reise nach Aachen macht, im übrigen aber das Beste seiner Kunst in seinen Zeichnungen niedergelegt und uns erhalten ist, hoffen wir mit diesem Buche, das diesen Schatz erst weiteren Kreisen zugängig macht, Alfred Rethel seinem Volke neu gewonnen zu haben.



Selbstbildnis.
Original im Städtischen Museum zu Aachen. Datiert 1839.



Karl Martell in der Schlacht bei Tours.
Entſtanden um 1832.



Adolf von Nassau wird bei einem Überfall erschlagen.
Entstanden um 1834.



Der heilige Bonifacius beim Kirchenbau.
Entstanden um 1833.



Der heilige Bonifacius verhindert den Kampf der Seinen gegen die anstürmenden Heiden.
Entstanden um 1833.



Der Kampf über der Leiche des heiligen Bonifacius.
Entstanden um 1833.



Gebet der Schweizer vor der Schlacht bei Sempach.
Datiert 1834.



Der Tod Arnolds von Winkelried in der Schlacht bei Sempach
Entstanden 1834.



Gottfried von Bouillon mit den Kreuzfahrern vor Jerusalem.
Entstanden um 1834.



Entwurf für eine Steinzeichnung zur Sage vom Ritter Konrad Baier von Boppard.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Ritter Brömser von Rüdesheim.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von Richard von Corwallis auf Burg Gutenfels bei Caub.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Drachenfels.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Erzbischof Hatto von Mainz und dem Mäuseturm bei Bingen.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von den sieben Wächtern beim Mäuseturm bei Bingen.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von der Loreley.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von Kaiser Heinrich IV. auf Burg Hammerstein.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von Roland auf Rolandseck.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom wundertätigen Grabe des Sankt Goar.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Bürgermeister Grein von Köln.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von der heiligen Adelheid in der Abtei Villich

Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von Kaiser Heinrich IV. in Bingen.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Pfalzgrafen Hermann von Stahleck.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage vom Tode des Ritters und Minnesängers Frauenlob.
Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis“. Entstanden 1834. (Siehe auch Seite 110 eine Zeichnung zum selben Gegenstand.)



Entwurf einer Steinzeichnung zur Sage von den feindlichen Brüdern auf Burg Liebenstein und Sternberg.

Zu Adelheid von Stolterfoths „Rheinischem Sagenkreis". Entstanden 1834.



Die Gerechtigkeit verfolgt den Verbrecher.
Entstanden 1836.



Die drei Stände: Lehrstand, Wehrstand und Nährstand.
Entstanden um 1836.



Schwedische Krieger finden nach der Schlacht bei Lützen die Leiche ihres Königs Gustav Adolf.
Erster Entwurf zu dem Gemälde im Stuttgarter Museum, das wesentlich von diesem Entwurfe abweicht. Entstanden um 1835.



Hiob und seine Freunde.
Datiert 1838.



Die Salbung Davids.

Entstanden 1838. Eine Wiederholung dieser Darstellung mit architektonischem Hindergrunde befindet sich im Besitz der Nachkommen des Künstlers.



David beschützt sein Lamm gegen Löwen und Bären.
Datiert 1839.



Absaloms Tod.
Datiert 1839.



David im Zelte des schlafenden Saul.
Datiert 1839.



Moses zerschlägt die Gesetzestafeln.
Datiert 1839.



Josua führt die Bundeslade durch den Jordan.
Entstanden um 1839.



Bileam mit der redenden Eselin.
Datiert 1839.



Die Söhne Jakobs bringen dem Vater den blutigen Rock ihres Bruders Joseph.

Datiert 1839. Entwurf zu Rethels Originalradierung für das bei Buddeus in Düsseldorf erschienene „Album deutscher Künstler in Originalradierungen". Die ausgeführte Radierung weicht nicht unwesentlich von diesem Entwurfe ab.



Ambrosius verwehrt dem Kaiser Theodosius den Eintritt in die Kirche.
Entstanden 1839.



Die Schlacht bei Merseburg.
Datiert 1839.



Rudolf von Habsburg empfängt, während er Basel belagert, die Abordnung, welche ihm die deutsche Kaiserkrone anbietet.
Entstanden um 1839.



Rudolph von Habsburg geleitet den Bischof Werner durch die Alpen.
Entstanden um 1839.



Die Versöhnung Kaiser Ottos V. mit seinem Bruder Heinrich zu Quedlinburg.
Entwurf zu dem Gemälde im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. Datiert 1839. In den Gewändern, den Köpfen der handelnden Personen und in Einzelheiten des Beiwerks von der Ausführung als Gemälde abweichend.





Links: Erster Entwurf zum Bildnis des deutschen Kaisers Philipp von Schwaben im Römer zu Frankfurt a. M.

Rechts: Erster Entwurf zum Bildnis Kaiser Maximilians I. im Römer zu Frankfurt a. M.

Entstanden 1839. Im Gesichtsausdruck, in der Gewandung und in der Gestaltung des Hintergrundes von der endgültigen Ausführung als Ölgemälde stark abweichend.





Links: Erster Entwurf zum Bildnis Kaiser Karls V. im Römer zu Frankfurt a. M.
Rechts: Erster Entwurf zum Bildnis Kaiser Maximilians II. im Römer zu Frankfurt a. M.
Entstanden 1839. Völlig verschieden von der endgültigen Ausführung als Ölgemälde.



Die Hermannschlacht.
Entstanden um 1840.



Entwurf für das Freskogemälde im Rathaussaale zu Aachen: Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen im Dome zu Aachen.

Entstanden 1840. In Einzelheiten weicht die endgültige Ausführung von diesem Entwurfe ab.



Aquarell-Entwurf zum Kopfe Karls des Großen für das Freskogemälde: Besuch Ottos III. in der Gruft Karls des Großen.
(Siehe das vorige Bild.)



Entwurf zu dem Freskogemälde im Rathaussaale zu Aachen: Der Sturz der Irminsäule.
Entstanden 1840. In Einzelheiten weicht die endgültige Ausführung, die als Spitzbogenbild umgestaltet wurde, von diesem Entwurfe ab.



Entwurf zu dem Freskogemälde im Aachener Rathaussaale: Die Schlacht bei Cordova.
Entstanden 1840. In Einzelheiten weicht dieser Entwurf von der endgültigen Ausführung ab, die auch zum Spitzbogenbilde umgestaltet wurde.



Entwurf zu dem Freskogemälde im Aachener Rathaussaale: Einzug Karls des Großen in Pavia.
Entstanden 1840. In Einzelheiten weicht dieser Entwurf von der endgültigen zum Spitzbogenbilde umgestalteten Ausführung ab.



Entwurf zum Freskogemälde im Aachener Rathaussaale: Die Taufe Wittekinds.
Entstanden 1840. Die zum Spitzbogenbilde umgestaltete Ausführung weicht ziemlich stark von diesem ersten Entwurfe ab.



Entwurf zu dem Freskogemälde im Aachener Rathaussaale: Die Krönung Karls des Großen durch den Papst zu Rom.

Entstanden 1840. Die endgültige Ausführung in Fresko, zum Spitzbogenbilde umgestaltet und von Rethels Schüler und Gehilfen Kehren auf die Wand gemalt, weicht ziemlich stark von diesem Entwurfe ab.



Entwurf zu dem Freskogemälde im Aachener Rathaussaale:
Karl der Große bei der Erbauung des Aachener Münsters empfängt die päpstlichen Gesandten.
Entstanden 1841. Die von Rethels Schüler und Gehilfen auf die Wand gemalte Ausführung in Fresko ist nicht nur zum Spitzbogenbilde umgestaltet, sondern weicht auch sonst in Einzelheiten, besonders aber in der Gestaltung des Hintergrundes stark von diesem Entwurfe ab.



Entwurf für das Freskogemälde im Aachener Rathaussaale:
Die Krönung Ludwigs des Frommen in Gegenwart Karls des Großen.

Entstanden 1840. Die Ausführung als Freskogemälde von der Hand Kehrens ist nicht nur zum Spitzbogengemälde umgestaltet, sondern weicht auch sonst ziemlich stark von diesem Entwurfe ab.



Entwurf für ein unausgeführt gebliebenes Freskogemälde für den Aachener Rathaussaal:
Karl der Große auf der Synode zu Frankfurt a. M.
Entstanden 1840.



Entwurf zu einem unausgeführt gebliebenen Freskogemälde für den Aachener Rathaussaal: Karl der Große empfängt auf der Reichsversammlung zu Aachen die Gesandten Harun al Raschids.
Entstanden 1845.



Ein Mönch, der Sage nach des Kaisers natürlicher Sohn, betend an der unbeerdigt auf einer Rheininsel stehenden Leiche Kaiser Heinrichs IV., der im päpstlichen Banne gestorben war. Entstanden um 1844. Entwurf zu einem Ölgemälde, das sich im Besitz von des Künstlers Nachkommen befindet, von dem dieser Entwurf in Einzelheiten jedoch stark abweicht.



Christen holen die Leiche des heiligen Sebastian aus der Cloaca maxima zu Rom.
Entstanden um 1847.



Der Tod als Würger
(Auf das erste Auftreten der Cholera in Paris 1831.) Entstanden 1842.



Der Tod als Diener.
Entstanden um 1848. (Näheres darüber in der Einleitung zu diesem Buche.)



Der Tod als Freund.

Entwurf zu dem in der Einleitung zu diesem Buche nachgebildeten Holzschnitt, der, wie man sieht, in Einzelheiten von diesem Entwurfe abweicht. Entstanden 1851.



Entwurf zum ersten Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber in der Einleitung dieses Buches.)



Entwurf zum zweiten Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber in der Einleitung zu diesem Buche.)



Entwurf zum dritten Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber in der Einleitung zu diesem Buche.)



Entwurf zum vierten Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber und Nachbildung des ausgeführten Holzschnittes in der Einleitung zu diesem Buche.)



Entwurf zum fünften Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber und Nachbildung des ausgeführten Holzschnittes in der Einleitung zu diesem Buche.)



Entwurf zum sechsten Blatte der Holzschnittfolge: Auch ein Totentanz.
Entstanden 1849. (Näheres darüber in der Einleitung zu diesem Buche.)



Steinigung des Stephanus durch Saulus.
Entstanden um 1850.



Das Opfer zu Lystra vor Paulus und Barnabas.
Entstanden um 1850.



Der Fahnenträger Konradins von Schwaben (Hohenstaufen) stürzt sich in den Kämpfen mit Karl von Anjou, das Banner, um es zu retten, um seinen Leib gewickelt, in den Fluß.
Entstanden um 1850.



Heinrich dem Finkler wird die deutsche Kaiserkrone überbracht. Allegorie der Verwunderung.

Entstanden um 1850.



Wenzel der Faule als Erfinder des Petschaft. Allegorie der Faulheit.
Entstanden um 1850.



Phrygier bändigen ein Pferd. Allegorie der Kraft
Entstanden um 1850.



Karl der Große und die Aachener Quelle.

Datiert 1851. Wohl wie das folgende ein unausgeführt gebliebener Entwurf für ein Werbeblatt des Karlsverein zu Aachen zur Sammlung von Beiträgen für die Wiederherstellung des Aachener Münsters. Ausgeführt wurde ein Entwurf des Malers Scheuren.



Unausgeführter Entwurf eines Werbeblattes für den Aachener Karlsverein,
zur Sammlung von Beiträgen für die Wiederherstellung des Aachener Münsters.
Entstanden 1851. Ausgeführt wurde ein Entwurf des Malers Scheuren. (Siehe auch das vorhergehende Blatt.)



Genesung.
Entwurf zu einem Holzschnitt. Datiert 1852.



Alfred der Große.

Entstanden um 1852. Titelbild zu einem nur als Handschrift vorhandenen Drama von Rethels Frau.



Frauenlobs Begräbnis.

Entstanden 1852. (Siehe auch Seite 56 eine Zeichnung zum selben Gegenstand.) Denselben Gegenstand behandelte Rethel außerdem in einer Zeichnung, die um 1840 entstand und sich zu Frankfurt a. M. im Privatbesitze befindet.



Zeichnung auf einen Holzstock für einen unausgeführt gebliebenen Holzschnitt zu den „Fröschen" des Aristophanes
In der Nationalgalerie zu Berlin.



Allegorie des Jahreswechsels.
Entstanden zu Beginn des Jahres 1853.



